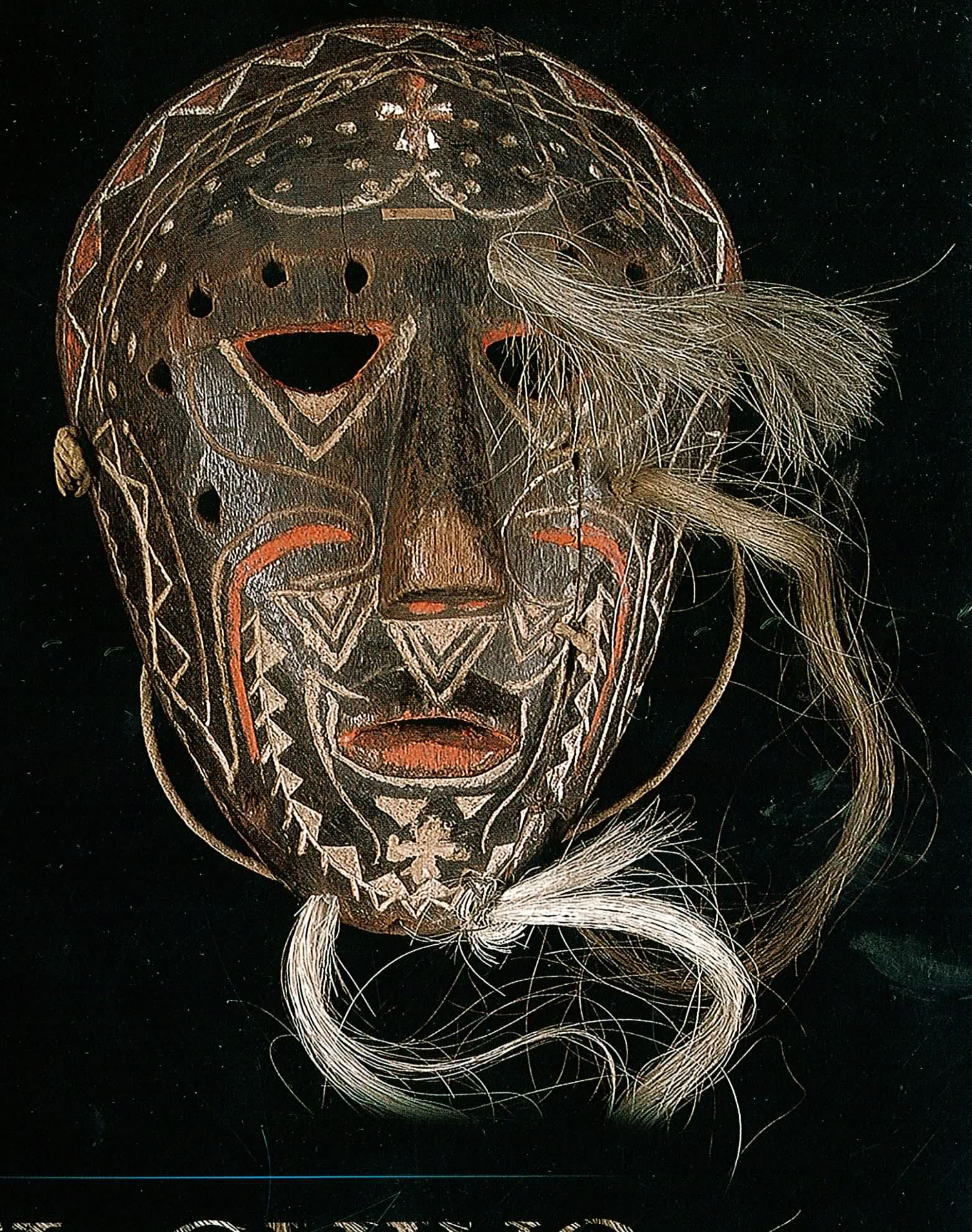


EL CHIVO ENCANTADO

LA ESTÉTICA DEL ARTE INDÍGENA EN EL NOROESTE DE MÉXICO

MIGUEL OLMOS AGUILERA



LA ESTÉTICA DEL ARTE INDÍGENA EN EL NOROESTE DE MÉXICO

EL CHIVO ENCANTADO

LA ESTÉTICA DEL ARTE INDÍGENA EN EL NOROESTE DE MÉXICO

MIGUEL OLMOS AGUILERA





Olmos Aguilera, Miguel
El chivo encantado / Miguel Olmos Aguilera.
– Tijuana : El Colegio de la Frontera Norte ; México,
D. F. : Fondo Regional Para la Cultura y las Artes, 2011.
486 p. ; 21.5 x 16.5 cm.

ISBN El Colef: 978-607-479-040-5

1. Indios de México – Religión. 2. Indios de México – Etnología.
3. Indios de México – Estética. 4. Indios de México – Historia.
5. Mitología indígena – México. 6. Estética indígena – México.
I. Colegio de la Frontera Norte (Tijuana).
F 1220 O5 2011

Este libro fue editado en 2010 e impreso en 2011

ISBN El Colef: 978-607-479-040-5

Coordinadora editorial: Érika Moreno Páez
Edición: Jonathan Girón Palau
Diseño editorial: Juan José R. Trejo
Asistente de corrección: Néstor Robles
Última lectura: Luis Miguel Villa Aguirre

Impreso en México / *Printed in Mexico*

Índice

Prólogo

Este voluminoso y detallado libro se refiere, como su título lo indica, al actual noroeste de México, que incluye Baja California, Sinaloa, Sonora y Chihuahua. Además, anexa una gran bibliografía –más de 400 títulos– que muestra el enorme trabajo que el autor debió emprender para lograr esta gran obra.

El libro está dividido en dos partes: la primera versa sobre la estética del pasado e incluye una visión general sobre las regiones culturales en otras épocas, así como la ecología y las zonas o culturas arqueológicas, descritas posteriormente en razón de sus manifestaciones artísticas. En esta primera parte, Miguel Olmos hace también una relación sobre la etnohistoria, refiriéndose básicamente a las transformaciones culturales causadas por la conquista hispana y a la penetración de la ideología cristiana hasta el siglo XVII. En la segunda parte, sobre la diversidad y unidad estética, entra de lleno en la situación etnográfica actual. En primer lugar habla de los distintos grupos étnicos del noroeste y más adelante, en un magistral resumen, aborda el lenguaje y la mitología, la música y la danza, los objetos artísticos, los sistemas de creencias y la percepción estética del sacrificio ritual, para terminar con la alucinación simbólica o trance emocional. En su conclusión general, el autor acepta que el objetivo central del proyecto no se ha agotado en los recorridos de las expresiones sensibles (el arte) y comenta algunos de los problemas encontrados y la forma como se enfrentaron, dejando la puerta abierta para futuras investigaciones.

No cabe duda que este libro es extraordinario y un magnífico ejemplo de lo que los antropólogos deberíamos lograr en nuestras investigaciones: llegar al pensamiento y al alma o corazón de los individuos que nos legaron sus obras.

Por otra parte, el autor al referirse al actual noroeste de México, debería mencionar que nuestro noroeste antaño y no hace mucho –antes de 1850– se

extendía hasta el centro de Estados Unidos, incluyendo Colorado, Nuevo México, Arizona, Utah y parte de Texas, perdidos hace unos 150 años. De aquí se desprende la posibilidad de que sus conclusiones sobre el arte en el noroeste mexicano no tuvieran fronteras gracias a las similitudes etnográficas. Por ejemplo, Paquimé y su arte son reflejo de la región cultural a la que antes pertenecía y que ahora se encuentra del otro lado de la frontera. La región de Trincheras en Sonora tiene su parangón en culturas similares en Arizona. Considerando esta situación desde el punto de vista positivo, Miguel Olmos está listo para cruzar la frontera y aplicar su punto de vista estético y vital sobre aquellas culturas que antes eran mexicanas. El autor, en sus páginas iniciales, se apoya en Kirchhoff para definir lo que es Aridoamérica (grupos nómadas) y Oasisamérica (grupos agricultores); no obstante, estos grupos cambiaron la base de su sustento de acuerdo a los buenos y malos años: los grupos agrícolas debieron convertirse en nómadas durante los años de poca lluvia y los nómadas pudieron asentarse durante los años buenos. Por lo tanto, no puede hacerse un mapa único, como lo muestra el autor, y puede hablarse de "cierta práctica agrícola en el noroeste". Por otro lado, especialmente en las zonas mexicanas que quedaron del otro lado de la frontera, la práctica agrícola era fundamental y las técnicas utilizadas eran extraordinarias para lograr cultivos con base en la irrigación.

En las páginas siguientes, el autor se dedica a la arqueología de las zonas que le interesan. Éste es un magnífico esfuerzo, pero las cosas no son tan sencillas como las expone en sus cuadros arqueológicos y en el resumen que prosigue. Para terminar, Miguel Olmos se explaya en un mundo que le es muy familiar, el arte antiguo en el noroeste de México, hasta llegar a la conclusión general: más de 450 páginas de maravillosas sugerencias sobre el pensamiento y la expresión artística de nuestros viejos y nuevos amigos de esa región.

Beatriz Braniff C.
INAH

Presentación

La metáfora que subyace al título *El chivo encantado* tiene tres sentidos primordiales: el significado inicial tiene que ver con el chivo como revelador de las artes entre los grupos yoremes, cuyos simbolismos se tratan tanto en el capítulo dedicado a la música y a la danza, como en los libros *El sabio de la fiesta* y *El viejo el venado y el coyote* (Olmos, 1998 y 2005).

En segundo lugar, el chivo como animal de origen europeo posee, por un lado el simbolismo expiatorio y demoníaco y, por otro, el de la conversión y el encantamiento desde la perspectiva de las diversas culturas regionales. Sin embargo, el sentido que hemos querido destacar es que muchos de los conocimientos y prácticas de la cultura del viejo mundo no se entienden sino a través del contacto que tuvieron los europeos con los indígenas de América. Por esta razón, el chivo que aparece como encantador en los mitos, desde una lectura inversa, es un chivo encantado por la cultura indígena. En otras palabras, constatamos que el sistema filosófico del antiguo continente es reconfigurado y transformado por el mundo americano y no sólo en el sentido del indígena convertido por el conquistador, como a menudo se ha interpretado. En tercer lugar, a pesar de que en esta obra la cultura yoreme es otra más dentro del conjunto indígena del noroeste mexicano, otro de los significados al que aludimos con *El chivo encantado* está relacionado con el danzante de Pascola, ya que dicho personaje aparece en un conjunto de mitos que hablan a menudo de encantamientos y promesas. Dentro de los simbolismos asociados con este danzante, el sentido fundamental evoca la burla, la transformación, la conversión religiosa y el encantamiento. De entrada, este viejo de la fiesta representa al hijo del diablo transformado y simboliza al indígena convertido a la nueva religión católica. Sin embargo, este personaje posee la cualidad de involucrarse, tanto en la religión del conquistador como en la religión del monte, de los indígenas. Algunos danzantes de Pascola han sido

iniciados por un chivo negro que, contrariamente al título del libro, encanta, orina y eventualmente copula con el aprendiz. De tal manera que al iniciado por el chivo, que en realidad es un pascola encantado, después de haber pasado por una serie de pruebas morales, que constituyen su iniciación, se le revelarán un conjunto de conocimientos ancestrales sobre las artes musicales y dancísticas. Por otra parte, pese a que la mayor parte del presente trabajo tiene el objetivo de interpretar las artes y su configuración filosófica entre las culturas indígenas del noroeste desde el punto vista etnológico, la primera parte está dedicada exclusivamente al patrimonio antiguo y arqueológico. Intenta explicar el fundamento de lo que varias culturas heredaron de las representaciones prehispánicas, ya que muchos de los significados tanto del vestuario ritual, como de las danzas y de las músicas, poseen a menudo una relación directa con los motivos iconográficos que aparecen en las manifestaciones rupestres y arqueológicas. Entre otras cosas, entendemos por qué se encuentran algunos motivos en la máscara de Pascola, como el zigzag, algunos animales como el ciempiés, la lagartija y otros reptiles, el sol y la espiral. Como veremos en el capítulo dedicado a las danzas, el Pascola está asociado con la fertilidad, la sexualidad y la invulnerabilidad social. Al igual que muchas danzas y músicas indígenas, evidentemente posee elementos autóctonos provenientes tanto de la cultura del sur de Europa difundida a partir de la llegada de los españoles, como de la cultura originaria presentes en su vestimenta. En la articulación dancística y musical destaca el venado como emblema uto-azteca de la flor, de la pureza y de la sabiduría.

Preámbulo

El propósito esencial de este estudio es la descripción y el análisis de los objetos estéticos del noroeste de México, desde un punto de vista arqueológico y etnológico. No se trata, pues, de un esbozo de historia del arte primitivo ni se limita a una indagación en torno del simbolismo arqueológico, tampoco constituye una taxonomía de los objetos de arte, en la medida en que la clasificación de los objetos utilizada no es en sí un fin, sino únicamente un medio para lograr percibir otras características propias del objeto estético. Quienes deseen obtener una visión panorámica del arte del noroeste de México encontrarán aquí elementos para ello, aunque nuestro método consistió más bien en señalar los modelos materiales en su calidad de objetos arquetípicos representativos del pensamiento. De esa manera, este trabajo considera los tipos antiguos para brindar una interpretación retrospectiva de los modelos contemporáneos del arte indígena. Por lo tanto, resultaba indispensable contextualizar los referentes para lograr descifrar ciertos objetos que vistos desde un discurso estético exterior a la interpretación de la cultura regional en cuestión; parecerían a menudo pertenecer a lo naíf. En este sentido, hemos intentado poner en evidencia las evocaciones y las representaciones simbólicas fundamentales para desentrañar el valor estético del objeto, con la meta de representarnos la apreciación que los otros tienen de sus propios objetos, pese a nuestras intrínsecas e insoslayables limitaciones culturales.

Agradecimientos

Quisiera expresar mi más profunda gratitud hacia todos aquellos que brindaron ánimo y sustento a este trabajo de investigación.

En primer lugar, agradezco muy especialmente a todos mis amigos del noroeste de México por haberme ayudado a transformar mi mirada hacia las culturas de esa región. Tal es el caso en Pótam, Sonora, de Ismael Castillo, Manuel Piña y Salustriano Matos, de la tribu yaqui; en la Alta Tarahumara, de mi colega Guillermo Ortiz y de los participantes en la Misión Tarahumara por su apoyo constante en el trabajo de campo; en Moctezuma, Sonora, de Julián Moreno, en cuya compañía recorrí los pueblos de la sierra del este de Sonora. Así mismo, cabe mencionar la ayuda de quienes contribuyeron a la investigación, prodigándome materiales y consejos indispensables, sin los cuales este trabajo no hubiese llegado a buen término: en Chihuahua, Francisco Mendiola, del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH); en Hermosillo, Elisa Villalpando, también del INAH, así como Alejandro Aguilar Zéleny del Centro INAH Sonora; en Tijuana, Iraís Piñón, de la Dirección de Culturas Populares; en Baja California, todos aquellos miembros del INAH que me proporcionaron documentos de gran valor antropológico; y finalmente agradezco a Daniel Levine de la Universidad de París IV y a Christian Duverger de la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales por su apoyo incondicional.

Introducción general

El presente trabajo es resultado de un esfuerzo por articular diversos ámbitos que convergen en torno de un mismo objetivo: develar la naturaleza sensible de las culturas mediante el análisis de sus objetos estéticos. Para abordar la investigación acerca de la etnoestética en el noroeste de México, fue preciso incursionar en diversas disciplinas tales como la arqueología, la etnohistoria y la etnología. Con el fin de indagar la dimensión sensible de la cultura a través de sus objetos, optamos por un enfoque multidisciplinario, en un afán por resolver interrogantes esenciales tales como de qué manera se efectúa la representación de los objetos sensibles según diversas culturas. En otras palabras, ¿cuáles son las herramientas de apreciación a las que recurren las culturas? A partir de tales interrogantes, nos dimos a la tarea de escudriñar diversas premisas que se han esbozado en el pensamiento antropológico y que, a nuestro juicio, no han sido suficientemente discutidas. Este proceder implica tomar en cuenta una nueva interrogante: ¿por qué es importante trabajar la estética desde la antropología?

Debemos considerar, por un lado, que entre quienes se han interesado por las cualidades sensibles de los objetos a partir de la historia del arte ha primado a menudo un empeño desmedido por inscribir los objetos exóticos dentro de los parámetros del inmutable valor estético occidental. Por otro lado, persiste aún en el pensamiento arqueológico una mirada excesivamente pragmática en cuanto a las representaciones de los objetos, la cual tiende a disminuir la presencia estética de estos últimos. Partiendo de tales lagunas, nos hemos propuesto reflexionar aquí acerca del trabajo de interpretación de los objetos artísticos sometidos al escrutinio antropológico, tomando en cuenta la importancia de la restitución y la reconstitución de las principales características de representación del objeto.

Para llevar a buen término nuestra empresa, optamos por enfatizar ciertos referentes teóricos y metodológicos, acordes tanto con nuestro tema como

con nuestras expectativas. Así, al considerar la estética como lenguaje, postulamos que es susceptible de poseer un sistema de signos divididos en campos semánticos y que dispone, también, de una gramática y de una lógica de expresión específicas. Al considerar, además, el ámbito estético como símbolo, postulamos que remite a uno o varios continentes de la representación.

Por añadidura, es indudable la importancia que para el trabajo antropológico reviste el universo sensible, independientemente del ámbito estudiado. Así como es necesario conocer el sistema político o económico, conocer el sistema estético resulta indispensable para la investigación antropológica. La interpretación de la apreciación de *los otros* requiere reconstituir los referentes al objeto, incursionando en diversas disciplinas. Es por ello que hemos optado por bosquejar la trayectoria genealógica de los objetos, partiendo de la era prehispánica, pasando por las referencias históricas de la Conquista y remitiendo a las representaciones no históricas del pensamiento indígena con el respaldo de la mitología.

En este sentido, nuestro trabajo puede ser visto como un esbozo de antropología estética o de estética comparada, en la medida en que toma en cuenta el análisis y la reconstitución de las relaciones estéticas a través de los objetos de arte, concepto que precisaremos más adelante. El objeto de arte aparece, entonces, como un objeto cultural que si bien goza de un carácter universal, no por ello posee cualidades estéticas universales. Por el contrario, dicho objeto es interpretado a partir de la economía del pensamiento estético propia de una cultura singular. Por ende, el objeto no se inscribe dentro de la mística que suele coronar con la aureola del estilo y de la erudición a los conocedores de arte en otros contextos. Aquí, los objetos son fuente directa de vida y están directamente articulados con la representación del universo.

Quien observe la lógica sensible de la región a la que nos referiremos de aquí en adelante como el noroeste de México podrá percatarse de que el sistema estético se define allí según criterios muy diferentes de aquellos que sirvieron para delimitar la región conocida como Mesoamérica. Veremos que la región del noroeste siempre ha tenido precipitaciones pluviales inferiores a las del centro de la república mexicana; de allí que la caza y la recolección hayan sido siempre actividades primordiales dentro de la economía de subsistencia. Por ende, la economía del pensamiento estético estaba basada en representaciones sensibles no monumentales, marcadas por estilos cada vez más abstractos.

Cabe señalar que esta investigación es el fruto de múltiples estancias en diversos lugares de la región del noroeste de México, incluyendo algunos sitios arqueológicos. Tales visitas, efectuadas de manera sistemática entre 1987 y 2005, nos permitieron establecer el registro de medio centenar de rituales y nos dieron la oportunidad de asistir a fiestas y ceremonias que dejaron de por vida su impronta en nuestro oficio como antropólogos. Aún habiendo llevado un registro minucioso de los acontecimientos, no fue posible reproducir en detalle cada descripción ritual, pese a habernos empeñado por recabar nue-

vamente varios de los datos correspondientes, sobre todo en la segunda etapa de la investigación. El contacto con la gente nos permitió conseguir la información suficiente para sacar adelante nuestro estudio. Los datos obtenidos durante el trabajo de campo fueron sistemáticamente cotejados con aquéllos obtenidos durante el trabajo documental. Así mismo, es importante mencionar que nuestro trabajo de observación y participación incluyó días enteros de grabación, con el fin de recopilar elementos indispensables para el análisis del arte sonoro. Finalmente, es preciso apuntar que gran parte de la información utilizada para esta investigación proviene de múltiples entrevistas, mismas que enriquecieron considerablemente nuestra experiencia.

El noroeste de México debe su notoriedad a diversas razones. Cuando se piensa en ese territorio, suele venir a la mente la imagen de una región de clima riguroso, marcada por el calor extremo, en la que sólo sobreviven los más obstinados. Lo anterior conduce a subrayar las diferencias ecológicas con el altiplano central, de condiciones atmosféricas mucho más clementes. Sin embargo, el territorio del noroeste no ha permanecido invariable, pues posee características peculiares que lo han modificado con el transcurso del tiempo. Sus fronteras culturales y ecológicas se han transformado a lo largo de la historia. El noroeste de México de la era prehispánica no comparte características con el de los siglos XVII y XVIII, ni con el de la época contemporánea de finales del siglo XX. Durante casi 300 años de la Colonia, la región sufrió notables cambios en múltiples aspectos.

Esos territorios no sólo han visto florecer la sabiduría de las culturas nómadas, sino que también fueron testigos de la plenitud de importantes civilizaciones sedentarias, como es el caso en Paquimé, al oeste del actual estado de Chihuahua, o el de la cultura Trincheras, en el norte del actual estado de Sonora.[1] En aquellas regiones desérticas, mejor conocidas entre los antropólogos como Aridoamérica (Kirchhoff, 1943a), y Oasisamérica,[2] se han desarrollado las más diversas leyendas desde la colonización en el siglo XVI hasta nuestros días, incluyendo el imaginario del *western*, invadido por pieles rojas que combaten en incontables batallas a los pioneros de los siglos XVIII y XIX. Las primeras incursiones en el territorio del noroeste fueron provocadas por el relato de Álvar Núñez Cabeza de Vaca acerca de Cíbola y Quivira, dos fabulosas "ciudades de oro". Así surgió y se desarrolló uno de los mitos más importantes del siglo XVI.

Las crónicas de la conquista del noroeste suelen hacer constar la falta de hospitalidad de sus belicosos habitantes, carentes de una cultura compleja en comparación con la cultura colhua-mexica del altiplano central. Por ende, son etiquetados como "las

[1]Aunque aquí nos ocupemos principalmente del lado mexicano, es preciso subrayar que la región se extiende allende la frontera de la república hasta el territorio de los actuales estados de Arizona y Nuevo México en Estados Unidos.

[2]Ambas regiones pueden ser definidas por oposición a la de Mesoamérica, de la que hablaremos más adelante. Aridoamérica se caracteriza por el hecho de no poseer una agricultura tan desarrollada como la de Mesoamérica; mientras que en el territorio que incluye subregiones de Oasisamérica priman ciertos casos excepcionales (el de Casas Grandes, entre otros) en los que se comprueba la existencia de una agricultura tan desarrollada como en el centro de México, o incluso más, según lo veremos en el primer capítulo.

personas más bárbaras del Nuevo Orbe" (Pérez de Ribas, 1985b), entre otras muchas denominaciones. No obstante, los habitantes de aquellas regiones eran ya considerados como bárbaros por sus propios vecinos, los aztecas, que los llamaban "chichimecas". Este vocablo náhuatl significa literalmente "linaje (*mecatl*) del perro". "*Chichimèque fut aussi utilisé pour mentionner tout ce qui existait dans le Nord de la frontière méso-américaine pendant le* XVI*e siècle, même si cette frontière bougeait à travers le temps. En particulier pendant le premier millénaire de notre ère, elle s'est beaucoup étendue dans les terres des Chichimèques*" (Duverger, 1996).

Si bien el territorio ocupado por los chichimecas del norte y del noroeste del actual territorio mexicano no estaba sometido al dominio azteca, sí tenía fuerte influencia de este grupo. La población chichimeca mantenía constante relación con las culturas del altiplano mesoamericano. Los grupos del norte estaban principalmente constituidos por cazadores y recolectores, conocidos en la época prehispánica como los bárbaros guerreros. No obstante, manejaban un sistema complejo de creencias, relativas en su mayoría a manifestaciones artísticas religiosas. En ese sentido, resulta posible ver el noroeste de México como una región chichimeca caracterizada por diversas particularidades culturales que han persistido a lo largo de la historia.[3] Tales particularidades están presentes en la mentalidad colectiva y nuestro trabajo consiste en rastrear y restituir el contexto imaginario dentro del cual se construyeron los objetos estéticos de las épocas prehispánica y contemporánea.

En lo que atañe a los objetos de arte de los grupos nómadas, Paul Mercier (1968: 989), retomando diferentes aspectos de la obra de Franz Boas afirma que:

> La mayoría de las definiciones que se han dado del 'arte primitivo' lo caracteriza ante todo oponiéndolo al arte de las sociedades modernas, y en particular al de las sociedades occidentales. Boas subrayaba la presencia de correlaciones entre el modo de vida y el tipo de creaciones estéticas que dicho modo permite; puesto que no pueden transportar pesadas esculturas de piedra o de madera, los nómadas no cultivan ese tipo de producción, sino que se dedican más que otros a la poesía, a la danza, a la música

He aquí uno de los principios e hipótesis que apuntalan gran parte de nuestro trabajo. Sin embargo, habrá que retomar esta idea conforme desarrollemos nuestro análisis, ya que el sistema cultural no se explica únicamente en relación con otras sociedades, sino también según la lógica interna de la misma cultura. Las manifestaciones culturales tales como la música, la danza o la poesía, mencionadas por Boas, son representaciones muy importantes en el noroeste.

Las expresiones artísticas –y especialmente las artes rituales, incluyendo la danza y la música– sufrieron transformaciones y recomposiciones tras la introducción del pensa-

[3]El uso peyorativo del término chichimeca en el siglo XVI no es aplicable a todas las culturas del noroeste de México ni a otras del sur de Estados Unidos, dado el avance tecnológico alcanzado en sus ciudades.

miento cristiano, inicialmente guiada por la Compañía de Jesús y posteriormente por los franciscanos. Hoy día se sabe que tales expresiones, en su calidad de actividades religiosas, constituyeron un factor de resistencia y de fuerte identidad cultural para varios grupos que habitan el noroeste, tales como los yaquis, los mayos, los tarahumaras, los guarijíos, los pápagos, los seris, los pimas, los cochimíes, los cucapás y los paipai, entre muchos otros. Si bien hemos mencionado sólo a los grupos que subsisten todavía, hubo decenas de grupos, hoy desaparecidos, que dejaron testimonios de su cultura material y espiritual, tal como lo veremos más adelante.

En este estudio, intentaremos delimitar los fundamentos de las significaciones y de las representaciones estéticas que arroja el análisis del arte indígena durante la indagación arqueológica, puntualizando sus nexos culturales y sus cimientos estético-simbólicos. Se suele considerar que la región del noroeste, que habremos de definir con mayor precisión en los capítulos por venir, abarca la parte norte del actual estado de Sinaloa, el estado de Sonora en su conjunto y la parte oriental del estado de Chihuahua.[4] En este territorio conviven actualmente los grupos mayo, yaqui y tarahumara, que son los más populosos. En el marco de esta investigación nos interesaremos también por los guarijíos, los seris, los pápagos y, hasta cierto punto, por los grupos yumanos de Baja California, pues tales pueblos pueden incluirse en el mismo complejo histórico y cultural. Cabe precisar, así mismo, que en ese conjunto cabían grupos tales como los seris y los cochimíes, caracterizados por una economía basada exclusivamente en la caza y la recolección.

Con respecto a las diferencias culturales entre los grupos norteños y las culturas del centro de la república mexicana, consideramos que –al igual que la iconografía de los frescos murales, de los templos, de las esculturas y de muchas otras inscripciones líticas de la cultura mesoamericana clásica o preclásica–[5] el simbolismo del arte de la región del noroeste, tanto en la época prehispánica como en la contemporánea, ha funcionado de acuerdo con parámetros culturales muy distintos. En las culturas del desierto, dichos parámetros se han ido transformando, sin perder su peculiaridad, en función de las características históricas y ecológicas propias de la región dentro de un sistema que parece inaprensible a primera vista.

En el presente estudio, el arte de las culturas del noroeste se considera no sólo a través de la descripción consecutiva de los hechos que señalan el surgimiento del arte a lo largo de la historia, sino también desde una perspectiva sincrónica que habrá de permitirnos reconstituir el imaginario estético de la región en la actualidad. Semejante premisa nos obliga a plantear una nueva interrogante: ¿cuál es la representación del arte indígena en la mentalidad contemporánea? Nuestra hipótesis postula que el

[4]Fuera de estas regiones, tomaremos como referencia a los grupos del sur de Estados Unidos y California, ya que participaron directamente en el mismo proceso histórico y cultural, aun cuando no siempre pertenezcan al mismo tronco lingüístico.

[5]Época II, Christian Duverger, *Mesoamérica. Arte y Antropología*, Concaculta, Landucci editores, París, 2000, p. 35.

pensamiento artístico expresado en la mentalidad colectiva vehicula el simbolismo estructural de las representaciones más antiguas del arte.

Para alcanzar los objetivos antes mencionados, optamos por abordar la problemática regional, además de participar en la discusión acerca de los polémicos antecedentes conceptuales del fenómeno estético del arte indígena y su representación. Categorías tales como la estética, el arquetipo, el símbolo y la representación habrán de permitirnos fijar nuestra postura dentro del panorama conceptual, al delinear las diferentes maneras de interpretar los múltiples objetos estéticos con sus correspondientes cualidades físicas y espirituales.

Estructura de la obra

En la primera parte de este trabajo, titulada "La estética de antaño", empezaremos por describir la región noroeste, subrayando ciertos aspectos relativos a la ecología, la geología y la naturaleza, además de presentar las culturas arqueológicas más relevantes. El primer capítulo describe sucintamente las tradiciones arqueológicas, incluyendo datos relativos al arte rupestre y a muchas otras representaciones que remontan a un pasado hoy desvanecido. Mencionaremos en primer término los principales complejos arqueológicos, a saber: *a)* el complejo Huatabampo al sur de Sonora y al norte de Sinaloa, *b)* la cultura Trincheras, que se extendió hasta Estados Unidos y *c)* la cultura Casas Grandes, que tuvo una época de gran esplendor y fue una de las más importantes civilizaciones del noroeste. En el marco de este trabajo fue preciso dejar de lado otros sitios y complejos arqueológicos significativos, entre ellos los de Baja California, de los cuales conservamos tan sólo algunas muestras de expresiones líticas y petroglifos, además del indispensable arte rupestre. Omitimos también, por un lado, aquellos sitios ubicados allende la frontera con Estados Unidos, aunque comparten la tradición cultural Trincheras y, por el otro, los sitios de la cultura Mogollón, que forman parte de la arqueología de Casas Grandes. Cabría así mismo estudiar, en otra ocasión, la especificidad de la cultura Río Sonora, en la medida en que vincula a las culturas de Casas Grandes y Trincheras. Finalmente, pasamos también por alto la arqueología seri. En la parte sur de esta región sólo mencionaremos sucintamente el complejo Aztatlán con el fin de contextualizar el complejo Huatabampo, con cuya frontera se encuentra en contacto.

La sección dedicada a la arqueología brinda datos acerca de la ubicación de los complejos, un breve recuento histórico de la investigación en la región –incluyendo tanto a los arqueólogos como a los estudiosos del arte rupestre– y, finalmente, una muestra de los objetos hallados durante las excavaciones realizadas en los sitios más importantes de cada complejo o de cada cultura arqueológica.

En un primer acercamiento a las representaciones petroglíficas y pictóricas del noroeste, en el capítulo tres clasificamos la iconografía por regiones específicas. Para ello, recurrimos a los trabajos realizados en la región, donde se llevan a cabo actual-

mente diversas investigaciones. Partiendo de algunos trabajos acerca del arte rupestre, retomaremos la taxonomía general de los motivos tales como plantas, animales, figuras geométricas, líneas quebradas, sencillas y dobles, zigzags, así como toda una gama de posibilidades para definir tales trazos. Trabajaremos principalmente en torno de las representaciones de animales y de las pictografías abstractas. Sentaremos así los antecedentes necesarios para postular algunas hipótesis generales acerca de la persistencia de signos y motivos en las representaciones contemporáneas.

En cuanto a los motivos expuestos en los capítulos iniciales, cabe señalar que consideramos la primera parte de la investigación como una fase diacrónica, en la que mencionamos tanto la arqueología como el estudio de los restos de la cultura material. En el cuarto y último capítulo de la primera parte, abordaremos las referencias consecutivas de la historia de la Conquista desde una perspectiva temporal. En este capítulo evocaremos los objetos remitiendo a las crónicas de diversos autores, principalmente Álvar Núñez Cabeza de Vaca y Andrés Pérez de Ribas. Si bien los cronistas no son muy explícitos en cuanto a la etnografía de los objetos sagrados ni a las antiguas creencias, sí proporcionan algunos datos acerca de las añejas ceremonias, los ritos, los juegos y las danzas realizadas durante la embriaguez ritual, sistemáticamente condenadas por los misioneros. Por añadidura, las relaciones de evangelización y de conquista brindan otros elementos dignos de reflexión, pues plantean, por ejemplo, el problema de los conflictos de identidad de los conquistadores ante la nueva cultura y la cuestión de las relaciones de fuerza que la colonización del imaginario estético implicó.

La segunda parte de este trabajo está dedicada a la etnografía contextual y a la etnología reciente de los grupos del noroeste. En un afán constante por contextualizar las representaciones estéticas, decidimos describir brevemente cada una de las culturas que habitan hoy en día el territorio del noroeste. En estos capítulos, veremos que ciertas culturas se encuentran hondamente marcadas por la cultura mestiza, mientras que otras más cultivan aún lazos identitarios muy sólidos.[6]

Tras haber presentado el contexto etnográfico en el quinto capítulo, nos dedicaremos más específicamente en los siguientes a la cultura no material. Empezaremos en el sexto capítulo por una introducción al análisis de los sistemas simbólicos, subrayando la importancia del lenguaje como representación de los objetos y como herramienta teórica de la etnología. Posteriormente, abordaremos el papel que desempeña la representación en la articulación del fenómeno estético con la cosmogonía mítica de los grupos en cuestión. Nos referiremos así mismo a la importancia de las principales referencias simbólicas de las plantas y los animales con el fin de proponer herramientas de trabajo indispensables para análisis posteriores, recuperando también las referencias míticas y simbólicas que han perdurado, en muchos casos, dentro de la iconografía de las artes rituales contemporáneas.

[6]Entendemos aquí la identidad como la capacidad que tienen los individuos para reconocerse dentro de su cultura y distinguirse de aquellos que no pertenecen a ella.

El séptimo capítulo es uno de los más ampliamente desarrollados. En él cotejaremos los datos arqueológicos y etnohistóricos expuestos con anterioridad con las prácticas artísticas actuales. Nos enfocaremos principalmente en el sistema simbólico de la danza y de la música, dado que ambas actividades pertenecen al ámbito de lo religioso.

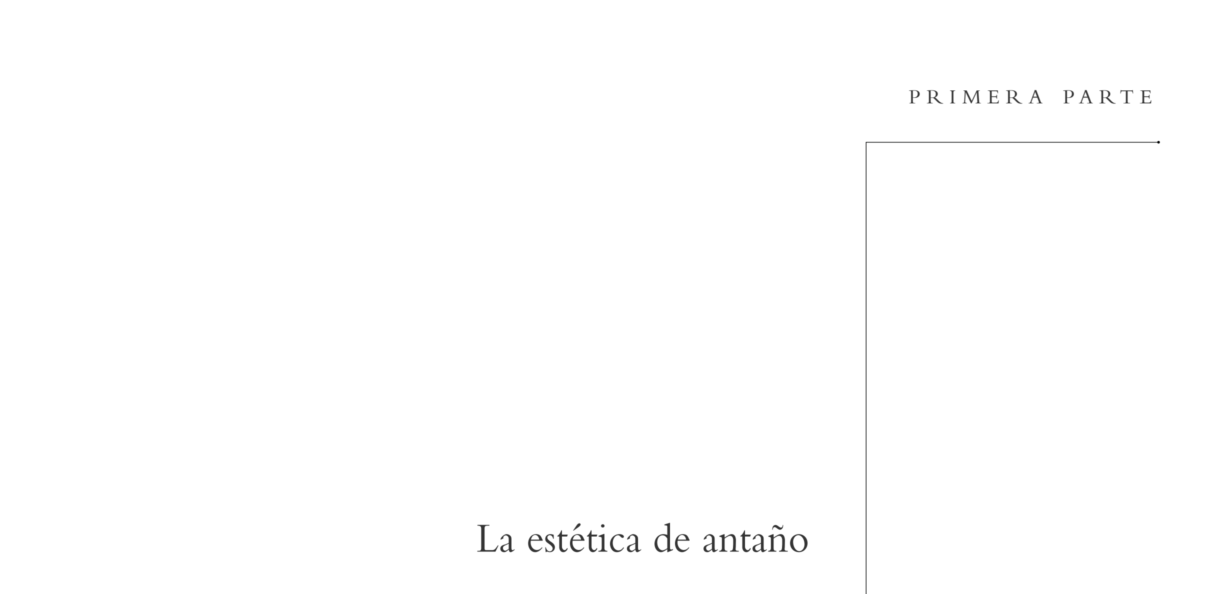
En lo que a la música respecta, hemos transcrito diversas obras, pese a las obvias limitaciones impuestas por una escala no temperada. Este escollo es muy común al tratarse de música que no ha sido concebida para el registro occidental y que no respeta ni la lógica temporal ni el ritmo de la notación a los que estamos acostumbrados. Cabe así mismo mencionar que en nuestro trabajo rigió el imperativo de exponer siempre imágenes de los objetos estudiados, con el fin de brindar una visión más clara de la producción de objetos característica de la región. Así pues, en el octavo capítulo el lector hallará una somera descripción de los objetos y, sobre todo, de los motivos de articulación simbólica en las diferentes artes, incluyendo la cestería, el tejido y la cerámica. En tales representaciones artísticas de los objetos religiosos vemos ventanas abiertas hacia la cosmovisión regional. Durante el análisis simbólico, los datos mitológicos habrán de aportar importantes elementos para entender más cabalmente la cosmovisión y la religión.

En cuanto a las representaciones sensibles de la mitología y del ritual en el décimo capítulo, estudiaremos también el simbolismo de sacrificio, en el caso de algunos personajes específicos. Para ello, es preciso reflexionar acerca de los campos semánticos de la percepción del fenómeno estético, con el fin de captar la afectividad cultural. Este fenómeno abarca desde la producción de significado hasta la asimilación del objeto, pasando por su aplicación y su comunicación. Al final del mismo capítulo, presentaremos una disertación en torno de ciertos personajes específicos, como el Pascola Cahita, en su calidad de rector del erotismo ritual. Mencionaremos, entonces, la eficacia catártica de los rituales, que tienen como único mecanismo de producción la experiencia empírica de la cultura.

Tomando en cuenta tanto los fundamentos de los principales ejes simbólicos como los principios generales que rigen el fenómeno estético en el décimo primer capítulo, concluiremos proponiendo algunas notas relativas al análisis de la subjetividad propiamente dicha, examinando conceptos tales como la experiencia estética, las emociones o los estados alterados de la conciencia, que obligan al antropólogo a asumir un papel activo en el proceso de construcción de la subjetividad vista como componente de la experiencia colectiva. A través de esa discusión, interpretaremos la manera en que las culturas en cuestión elaboran las experiencias estéticas; en otras palabras, intentaremos representarnos el sistema artístico y afectivo de los otros en términos culturales.

•

PRIMERA PARTE



La estética de antaño

[…] Maijañui. Era igual a Sipakomat con otra forma.
La gran serpiente, había digerido todo el conocimiento,
las artes estaban dentro de su cuerpo.
Cuando la lumbre le llegó, estalló,
todo el conocimiento salió volando de él.
Se esparció… por todos lados.

Mito de creación k´miai

La región del gran noroeste: Entorno y complejos arqueológicos

Introducción


Por qué haber elegido el noroeste y por qué hablar de él en términos de región? La delimitación del noroeste que llevaremos a cabo en esta sección tiene por objetivo mostrar cómo, pese a la gran diversidad que lo caracteriza, es posible encontrar huellas del pasado que ayudan a entender la homogeneidad de los matices culturales existentes desde la época prehispánica, cuyas repercusiones se extienden hasta nuestros días, resignificando[8] constantemente la cultura. Este postulado de homogeneidad nos permite hablar del territorio físico-cultural estudiado en términos de región y nos lleva a vincularlo con sistemas culturales regionales más amplios. En efecto, se suele entender la región como un conjunto de pequeños territorios que comparten cierto sistema, mismo que sirve para agruparlos.

En este capítulo, evocaremos principalmente tres problemáticas. Empezaremos por abordar la polémica acerca de la delimitación del noroeste, definiendo la división inicial entre Aridoamérica y Oasisamérica. Posteriormente, abordaremos el entorno ecológico del noroeste, dado que constituye un elemento indispensable para la definición de dicha región, aun cuando existe una gran diversidad de microclimas, los cuales varían en función de la altitud y de las precipitaciones pluviales, entre muchos otros factores. Finalmente, presentaremos las tres principales tradiciones arqueológicas con el fin de esbozar más cabalmente el panorama que habrá de permitirnos hablar en el capítulo siguiente de la producción de los objetos arqueológicos y de sus respectivas culturas, contextualizadas desde un punto de vista ecológico y regional.

[8]Se entiende aquí por *resignificación* el cambio de significado de los fenómenos sociales que se produjo en las culturas de los pueblos indígenas después de la Conquista.

Por ende, en esta tercera y última parte, nos referiremos a los complejos arqueológicos Trincheras y Huatabampo, así como a la maravillosa cultura Casas Grandes. También mencionaremos brevemente algunos sitios arqueológicos de Baja California y del sur de Estados Unidos, si bien es preciso reconocer nuestro conocimiento limitado de las culturas correspondientes. Consideraremos, pues, la cultura Hohokam en la medida en que es fronteriza con la cultura Trincheras; así mismo, evocaremos la cultura Mogollón como prolongación y franja fronteriza de la cultura Casas Grandes, dado que ambas han tenido y siguen teniendo estrechos nexos culturales con el centro de las culturas del noroeste. En el mismo sentido, es preciso contextualizar la región misma, para lo cual señalaremos algunas características fronterizas del sur de la región y aludiremos a la cultura Aztatlán al referirnos a las fronteras culturales del sur de la región noroeste. En efecto, Aztatlán, situada al noroeste de Mesoamérica, colinda con el complejo Huatabampo.

Antecedentes: Mesoamérica, Aridoamérica y Oasisamérica

La región conocida como Aridoamérica, situada al norte de Mesoamérica, presentaba considerables diferencias culturales con respecto a esta última. Kirchhoff, durante una mesa redonda organizada por la Sociedad Mexicana de Antropología en 1943 y en el anexo posterior de 1954, propuso una arbitraria y pobre división cultural de México en tres regiones: Mesoamérica, Aridoamérica y Oasisamérica. Esta clasificación estaba regida por los criterios de las grandes áreas culturales que, en aquel entonces, se interpretaban, hasta cierto punto, en función del nivel de desarrollo cultural, medido exclusivamente a partir de rasgos culturales como la agricultura y con prioridad de los aspectos de la cultura material (mapa 1).

Mesoamérica

Si bien las fronteras de la región norte de Mesoamérica han sido objeto de diversos trabajos, que señalan las características específicas del noroeste (Mendizábal, 1930; Kirchhoff, 1943 y 1954; Palerm, 1977; además de Chapman, 1990; Nalda, 1990 y Braniff, 1990), son mayoritarios los estudios acerca de los criterios distintivos y la concepción del territorio del altiplano mesoamericano, más ampliamente conocido en la literatura antropológica (Armillas, 1969:6-8; Matos, 1982:161-176; Olivé, 1985; Piña Chan, 1960; Sanders y Price, 1968; Bernal, 1976; Soustelle, 1955 y 1979; Duverger, 1983 y 1979). Uno de los primeros investigadores en haber planteado la cuestión de la división cultural del territorio fue Paul Kirchhoff, quien propuso una delimitación del México prehispánico y de sus regiones limítrofes a partir de rasgos culturales propios de cada área, tal como lo sugería la antropología de su época. En el noroeste del México, Kirchhoff identificó inicialmente la región de Aridoamérica y tiempo después la región de Oasisamérica, en una zona que abarca el actual estado de Sonora, la península de Baja California, la parte oriental de

Chihuahua y el norte de Sinaloa, además de Arizona y Nuevo México en Estados Unidos. Según veremos más adelante, Kirchhoff definía Aridoamérica, de manera muy general, como un área cultural que no presentaba características mesoamericanas tales como las pirámides, la escritura, el calendario, etcétera. En otras palabras, los moradores de Aridoamérica pertenecían a culturas nómadas de no agricultores. Sin embargo, poco después, se admitió que esa vasta región no mesoamericana incluía subregiones de culturas de agricultores, a las cuales se les dio el nombre de Oasisamérica, para designar aquellas civilizaciones cuya agricultura estaba significativamente desarrollada (Kirchhoff, 1954). Cabe recordar aquí que estas clasificaciones partían de la oposición entre Mesoamérica y las demás regiones, puesto que Kirchhoff había catalogado múltiples cualidades representativas de la primera área cultural. Así, en su definición de Mesoamérica, incluía, entre otros elementos, la presencia de actividades y objetos diversos que, a su juicio, no aparecían en las regiones del Norte y eran típicamente mesoamericanos.

Cuadro 1. Elementos típicamente mesoamericanos

Coa o bastón plantador	Escritura jeroglífica
Construcción de chinampas	Códices
Cultivo del maguey y producción de pulque	Calendario de 18 meses de 20 días más cinco días adicionales
Cultivo de la chía	Sacrificios humanos
Cultivo del maíz	Autosacrificio de partes del cuerpo
Obsidiana pulida	Sacrificio de perdices
Espejos de pirita	Días infaustos
Tubo de cobre para perforar las piedras	Serie de deidades
Uso de la piel de conejo	Juego del volador
Espadas de madera con hojas de obsidiana	Mercados especializados
Huaraches	Mercaderes que son a la vez espías
Trajes de guerra en una sola pieza	Órdenes militares
Pirámides escalonadas	Guerras destinadas a proveer víctimas para los sacrificios
Patio con aros para el juego de pelota	

Fuente: Elaboración propia con base en Kirchhoff, 1954a.

Aridoamérica

La mayor parte de los grupos que poblaban el territorio de Aridoamérica estaba organizada en bandas nómadas, y poseía un menor grado de civilización, según la escala de los valores culturales. Cuando Kirchhoff, en la década de 1950, añadió a su propuesta la región de los oasis, determinó que sólo tres regiones de México pertenecían a Aridoamérica. El territorio conocido con ese nombre se ubica, pues, geográficamente en los actuales estados de Baja California Sur y Norte, en el litoral norte de Sinaloa y en parte de la costa central de Sonora. Aun así, cabe hacer notar que los indios guasaves del centro del actual estado de Sinaloa solían obtener buenas cosechas, al igual que los cahitas, gracias a los ríos que atravesaban sus territorios.

La región desértica estaba habitada por diversos grupos indígenas, entre ellos los que ocupaban la península californiana, por ejemplo los pericúes, los guaicuras y los cochimíes. En la Alta California estaban los diegueños, los luiseños, los gabrielinos, los chumash, los salinan y los costanoan, mientras que en el litoral sinaloense vivían los guasaves; en Sonora, los upanguaymas y en la Isla Tiburón y el litoral de Sonora, los seris.

Así pues, se pensaba erróneamente que tales grupos se caracterizaban por tener una economía basada en la caza, la pesca y la recolección; por estar sujetos a una vida nómada y, por ende, a una vida material pobre, incluyendo la utilización de armas, herramientas y ropa desechables, y por carecer de rasgos culturales mesoamericanos. Se consideraba así mismo que tenían ritos en los cuales la función del peyote era determinante. No obstante, en este capítulo intentaremos demostrar que no basta con observar los fenómenos que acabamos de mencionar, sino que es importante adoptar una visión más general del análisis de la cultura.

Oasisamérica

En 1954, Kirchhoff sugirió también la existencia de una subregión específica de los oasis dentro de la vasta región de Aridoamérica, reservando así un sitio especial a otras culturas que, además de la caza y la recolección, practican una agricultura de mayor envergadura, como es el caso de la cultura Casas Grandes, donde se habían desarrollado sistemas de irrigación mucho más elaborados que en la región mesoamericana (Braniff, entrevista,1996). No obstante, todos los grupos de agricultores utilizaban la recolección como complemento de sus prácticas alimenticias; por lo tanto, la economía de esos grupos no estaba exclusivamente determinada por una práctica productiva: en ocasiones eran cazadores y en otras eran recolectores o agricultores en función de la temporada de lluvias.

Las regiones de oasis del noroeste incluyen, en México, los territorios montañosos del norte del actual estado de Sinaloa, el desierto y la sierra de Sonora, y parte del estado de Chihuahua; en Estados Unidos, el estado de Arizona y una pequeña

parte de Nuevo México, incluyendo las zonas de culturas arqueológicas en ambos territorios. Los grupos pobladores de la región desértica en tiempos de la Conquista eran los pápagos, los pimas altos y los cahitas; los yaquis formaban parte de este último grupo y aprovechaban el río homónimo para obtener dos cosechas anuales. Por su parte, la región montañosa albergaba a los ópatas, los jovas, los jumanos, los pimas bajos, los eudeves, los chínipas, los tarahumaras, los guarijíos y los conchos. En la región de los valles moraban varios grupos cahitas, entre ellos los ocoronis, los ahomes, los vacoregües, los achires, los comoporis, los zoeses, los sinaloas, los zuaques, los níos, los mocoritos, los comanitos, los tahues, los témoris, los tepahues, los conicaris, los macoyahuis, los guazapares, los huites, los tehuecos, los tubares, los zuaques, los acaxees, los xiximes, los hines, los humes, los baciroas, los tebacas, los sobaibos, los bacapas, los pacaxes y los tepehuanos del norte (mapa 2) [Moctezuma, 1991:135 y Ortega, 1993: 29].

Sin embargo, esta clasificación dista de satisfacer a todos los estudiosos, por lo que ha dado pie a diversas revisiones fundadas en criterios muy diversos: la geografía, la ecología, la arqueología y la lingüística de las regiones no mesoamericanas. De esa manera, y principalmente en la tradición antropológica norteamericana, ciertos investigadores han designado esa región como el Gran suroeste de Estados Unidos, concepto ampliamente cuestionado por los arqueólogos mexicanos:[9] "Pero este nombre de Suroeste o de Gran Suroeste contiene una carga política que no es congruente con la antropología ni con la historia. El suroeste lo es de Estados Unidos y, por consiguiente, es una zona marginal de aquella nación establecida hace apenas 150 años. Derivado de lo anterior, resulta que Sonora y todas las regiones norteñas mexicanas tienen una ignominiosa posición de ser marginales de zonas ya marginadas" (Braniff, 1990:121).[10]

Dado el importante trasfondo ideológico que existe en la delimitación de las fronteras, parece posible designar la región en cuestión como el Gran noroeste de México. En efecto, situados de un lado u otro de la frontera, ambos territorios constituían lo que se conoce hoy como el noroeste del México, anteriormente llamado Aridoamérica. Esa región cultural existía aun antes de la Conquista y prevalecían en ella significativas relaciones de intercambio. Resulta evidente que no imperaba aún la división política actual, por lo que el mismo territorio abarcaba tanto a las culturas del desierto de la actual Sonora como a las de Arizona y a las de la meseta de Nuevo México.

En suma, es posible distinguir tres grandes tendencias en la conceptualización de la región noroeste. Una de ellas utiliza la denominación de Gran suroeste; otra más

[9]Acerca del término Gran suroeste, véase, dentro de la bibliografía arqueológica relativa al noroeste de México: Ekholm (1942); Pailes (1994) y Kelly (1945).

[10]Para mayor información acerca de la crítica de la frontera norte de Mesoamérica y el concepto de Gran suroeste utilizado por diversos investigadores norteamericanos para designar el territorio del norte de México, véase Braniff, (1974,1990:121, 1992 y 1994b).

prefiere las nociones de Mesoamérica y Aridoamérica acuñadas por Kirchhoff.[11] La tercera, dentro de la cual cabe el presente estudio, parte de la distinción establecida por Kirchhoff entre Aridoamérica y Oasisamérica, aunque ve en ambas una sola región, que abarca tanto el noroeste mexicano como el suroeste de Estados Unidos, unificada por fuertes rasgos culturales.

La mesa redonda organizada por la Sociedad Mexicana de Antropología en 1985 otorgaba un sitio central a la influencia ideológica ejercida por el término Mesoamérica. La polémica giraba primordialmente en torno de la noción de área cultural. Por ello, hemos preferido utilizar aquí la noción de región, a fin de escapar a los remanentes difusionistas que caben en la categoría de área cultural. Si bien es posible hablar de la difusión de ciertos rasgos culturales, hemos evitado recurrir a la idea de un centro común a partir del cual tales rasgos se difundirían hacia la periferia. Pensamos que se trata más bien de una expansión múltiple que no se focaliza en un solo punto, ni en los centros urbanos, ni en el pensamiento de los antiguos nahuas, tal como lo señalábamos ya páginas atrás.

La región del noroeste mantenía nexos con diversos grupos cuya lógica cultural se extendía hasta la Alta California, es decir, hasta las culturas de las Grandes Montañas y de las Grandes Planicies. No es imposible que todos esos grupos tengan raíces comunes, pese a las diferencias que privan entre ellos, principalmente en cuanto a sus técnicas artísticas, ya que comparten una visión estética semejante, según se trasluce en su iconografía.

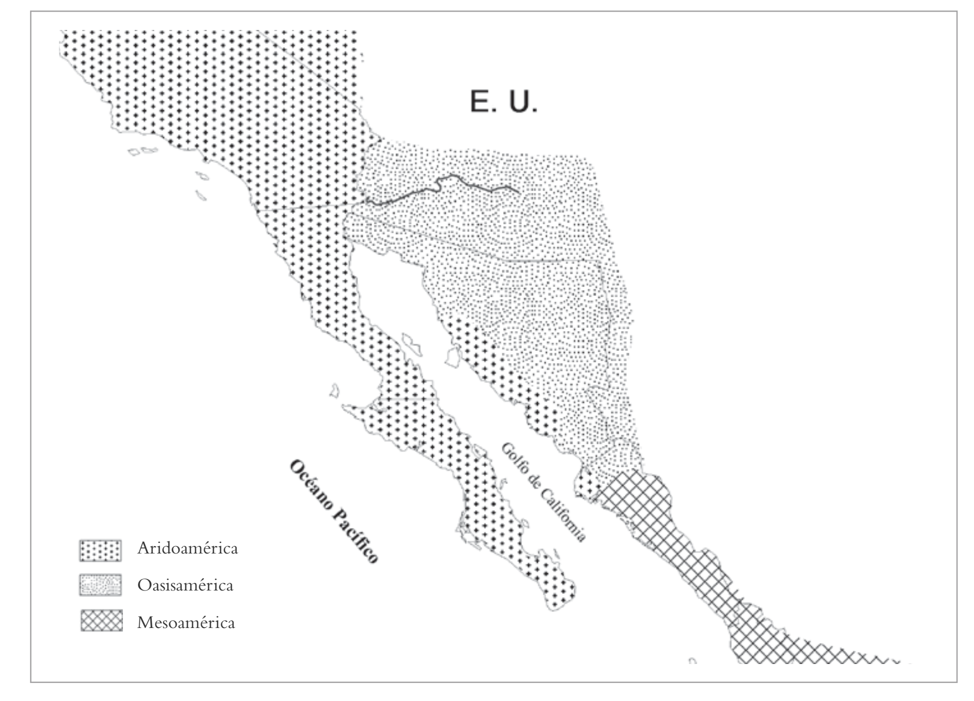
Hoy en día, aún no se ha delimitado con exactitud la región noroeste mesoamericana correspondiente a las culturas prehispánicas. Las fronteras norteñas han sido a menudo interpretadas erróneamente como una prolongación de Mesoamérica y se afirmó de manera poco acertada, que los pueblos que vivían fuera de Mesoamérica pertenecían a culturas primitivas sin existencia independiente. Sin embargo, es preciso no perder de vista el hecho de que la frontera cultural de Mesoamérica se modificó continuamente a lo largo de los diferentes períodos históricos y también en función de los nuevos descubrimientos arqueológicos que desplazan de manera constante los límites regionales. Por añadidura, cada disciplina posee su propia interpretación de la geografía cultural y, por ende, no concibe de la misma manera la frontera mesoamericana ni aplica los mismos parámetros temporales. Así, aun cuando el estudio de los vestigios materiales llevado a cabo en el marco de la arqueología parezca levantar una barrera infranqueable en la línea fronteriza de la Mesoamérica prehispánica, desde un punto de vista etnológico no existe correspondencia entre la expansión de la cultura material arqueológica y la

[11]Kirchhoff sustenta su análisis de Aridoamérica en "Mesoamérica: sus límites geográficos…", artículo publicado por vez primera en 1943. En 1954 añadió la categoría de Oasisamérica, por tratarse de una región que posee exuberante vegetación en pequeños oasis, (véase "Gatherers and Farmers in the Greater Southwest...") donde prevalecen culturas que habían desarrollado en la época prehispánica la agricultura además de la recolección.

cultura no material, a la que pertenece el conocimiento espiritual. Además, las fronteras culturales han cambiado considerablemente entre la época prehispánica, la colonial y la contemporánea.

Por otro lado, la iconografía puede difundirse, adaptarse o imponerse entre una y otra cultura. Y cuando los pueblos cambian, transforman también su concepción del tiempo y del espacio. En otras palabras, nos referiremos aquí a procesos que dependen ante todo del pensamiento y del espíritu y, más específicamente, de las manifestaciones artísticas, mismas que exigen un análisis por completo diferente del que se suele aplicar a la cultura material. Sin embargo, puede resultar útil combinar ambos análisis, el arqueológico-material y el etnológico-simbólico-estético, tal como nos proponemos hacerlo en este trabajo.

Mapa 1. La región noroeste según Paul Kirchhoff



Fuente: Kirchhoff, 1943a, 1943b y 1954.

Mapa 2. Grupos del noroeste hacia 1600

Fuente: Elaboración propia con base en Moctezuma, 1991:135.

Medio ecológico

El noroeste de México se caracteriza por tres ecosistemas principales: en las planicies caben el desierto y el litoral; en la montaña, el somontano alto y el somontano bajo, y finalmente, la zona de las cañadas. Si bien cada ecosistema posee una dinámica propia, interactúan entre ellos sin perder su singularidad biótica.

Aunque la región del norte de México difiere de la Mesoamérica prehispánica en cuanto a sus rasgos culturales y ecológicos, sí había en ella cierta práctica agrícola –según lo mencionamos antes– gracias a la presencia de algunos ríos. Cabe insistir en que gracias al control del agua, posible por las peculiaridades geológicas y ecológicas, la práctica de la agricultura se vio facilitada en el altiplano mesoamericano, contrariamente a lo que sucedía en los paisajes desérticos que, paradójicamente, son en la actualidad los más productivos.

Por otra parte, dado que los ecosistemas evolucionan con el tiempo, las fronteras culturales suelen modificarse también. Así, aun cuando es posible hablar de un desarrollo productivo exclusivo de las culturas del altiplano mesoamericano, el desarrollo cultural no material de las culturas del noroeste no está determinado por las condiciones ecológicas de producción mesoamericana en la época prehispánica.

El gran territorio del noroeste está delimitado por varios nichos ecológicos y sus moradores comparten e intercambian su cultura además de participar activamente en la comunidad biótica. Los seres humanos mantienen entre sí nexos ecológicos, aun cuando en nuestra época no priven relaciones ecológicas explícitas entre grupos que habitan en ecosistemas limítrofes dentro del mismo territorio. En cambio, durante la época prehispánica, las conchas constituían uno de los materiales que solían circular del litoral hacia la montaña entre culturas pertenecientes a ecologías diferentes, según veremos más adelante.[12]

En las regiones áridas y hostiles, tanto la convivencia como la supervivencia de cada uno de los organismos dependen de los intercambios que se establecen entre ellos. La actual región del noroeste se caracteriza por factores ecológicos importantes, que ejercen una influencia determinante sobre las representaciones míticas de los animales propios de cada contexto, contrariamente a lo que suelen postular los análisis ecológicos en antropología (Lévi-Strauss, 1979). En otras palabras, el entorno ecológico de la región resulta decisivo para explicar la gran cantidad de representaciones míticas y simbólicas de los grupos indígenas, según veremos en los últimos capítulos.

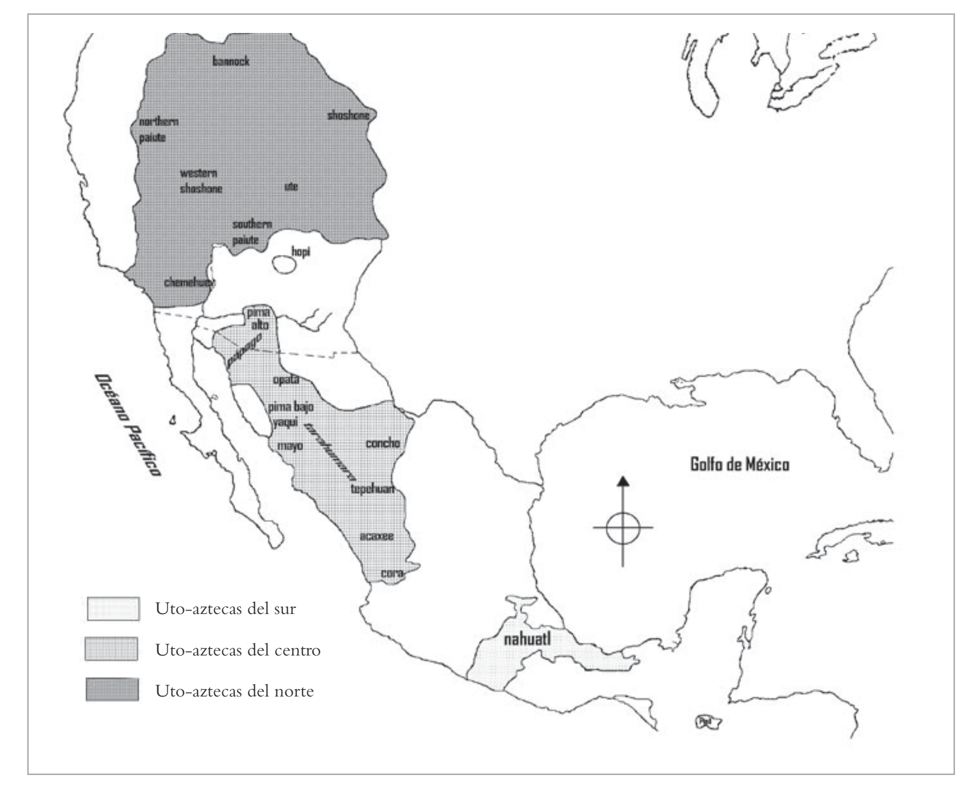
En la montaña, por ejemplo, el oso cristaliza un simbolismo mítico importante. Hay también una presencia recurrente de muy diversos animales en el simbolismo zoológico del sistema de ritos y fiestas tradicionales. Este mismo fenómeno prevalece en el desierto, donde es posible encontrar representaciones de una especie de venado propia de ese contexto ecológico. También existen representaciones de varios tipos de roedores, así como de mamíferos marinos tales como delfines y ballenas. Cada ecosistema posee una fauna y una flora propias, cargadas de significado para la vida ritual. Múltiples animales habitan la región y algunos de ellos son específicos del entorno territorial inmediato de cada cultura.

Ahora bien, es importante subrayar que las manifestaciones iconográficas prehispánicas no dependen exclusivamente de las representaciones propias de la región noroeste. Cabe recordar que la mayor parte de las lenguas de la región pertenecen a la familia uto-azteca y, sin caer en el determinismo a ultranza, que ciertos elementos representativos mantienen también nexos con el simbolismo nahua, fenómeno que habremos de volver a mencionar en los capítulos siguientes. Sin embargo, el análisis de

[12] Véase la sección relativa a los intercambios de conchas en el capítulo siguiente.

las representaciones no persigue como único fin hallar la explicación del simbolismo a partir del remanente azteca (mapa 3).

Mapa 3. Lenguas uto-aztecas en 1700



Fuente: Spicer, 1994:XII.

Las culturas arqueológicas

El amplio territorio que nos ocupa, además de poseer hermosos paisajes desérticos y estar atravesado por imponentes cadenas montañosas, ha sido cuna de complejos arqueológicos importantes, que se han ido desarrollando en el transcurso de la historia. Dichos complejos brindan una idea más clara de las culturas que poblaban la región durante la época prehispánica y que forman un conjunto representativo de la cultura del noroeste mexicano.[13] Éste incluye Casas Grandes, en el norte de Chihuahua; Huatabampo, en el sur de Sonora, y Trincheras, en el centro-norte de Sonora: tres grandes áreas que vivieron

[13]El término "complex" designa un conjunto que reúne varios materiales o elementos diferentes que pueden, empero, ser clasificados dentro de un territorio común. Diccionario *Le Micro Robert*, (1992) Villalpando (1991).

su respectivo apogeo en diferentes momentos de la historia. De hecho, es posible que hayan existido otros sitios de igual importancia que permanecen ignorados aún.

Si bien optamos aquí por trabajar en torno de los tres complejos arqueológicos más importantes del noroeste, será preciso contextualizarlos. Nos referiremos, pues, a territorios colindantes tales como el de la cultura Mogollón Hohokam hacia el norte y el complejo Aztatlán en el sur, que puede haber estado en contacto con el complejo Huatabampo durante ciertos períodos.

Así mismo, sin abordar detenidamente las culturas arqueológicas de Baja California, habremos de mencionarlas para contextualizar diversas representaciones del arte antiguo, tales como ciertos petroglifos y pinturas rupestres. La arqueología constituirá, pues, en este trabajo una herramienta contextual de las representaciones artísticas de los antiguos moradores del noroeste.

El complejo Huatabampo está compuesto por diversos sitios arqueológicos importantes: Machomoncobe, estudiado por Álvarez en 1990; Cueva de la Colmena, así llamado por Pailes; Mochicahui, donde en 1988 trabajó un equipo del INAH, al norte de Sinaloa, al considerarlo un sitio de frontera entre Huatabampo y Aztatlán.

En la montaña, la tradición cultural de Casas Grandes (en México) está representada por sitios tales como Paquimé, Cuarenta Casas, San Antonio de Padua y otros sitios más. Por su parte, el centro y el sur de Sinaloa se caracterizan por el complejo Aztatlán, identificado en sitios tales como Aztatlán, Guasave, Tacuichamona, Chametla, Culiacán y Navolato. Sus estilos cerámicos están íntimamente ligados a los de la región del oeste de México. El tercer y último complejo, Trincheras, se ubica en el norte de Sonora, y está presente en los sitios de Cerro de Trincheras y La Playa.

En este inmenso territorio abundan los vestigios de cultura material de los grupos que han poblado la región. En el ámbito del arte rupestre, las grandes pinturas de la península de Baja California, que se encuentran entre las más importantes del mundo, ameritan una mención especial. En cada rincón del desierto o de la montaña hay también petroglifos, otras tantas huellas de las culturas que han atravesado ese territorio.

Las fechas de inicio de la cultura material son sumamente variables. En el caso de la cultura Trincheras, por ejemplo, se han encontrado restos que datan del año 1000 a.C. y otros del siglo XVII (Villalpando, entrevista, 1994).[14] En ciertas ocasiones, se conoce la datación exacta de los materiales de los complejos arqueológicos cuyos vestigios han sido objeto de análisis, como ocurre en Casas Grandes y Trincheras; en otras más, se tiene una datación indirecta gracias a la estratigrafía.

Las excavaciones arqueológicas en el noroeste son muy recientes, en comparación con aquellas efectuadas en el altiplano central. En 1944, Jiménez Moreno se interesó por el Norte de México y llevó a cabo investigaciones fuera de Mesoamérica, en la región chichimeca, en un afán por reorientar las miradas hacia otras culturas que podían haber

[14]Cabe señalar que la ocupación del sitio Cerro de Trincheras no fue continua, según la cronología que se ha establecido hasta la actualidad.

alcanzado un grado de desarrollo tan avanzado como el de las culturas azteca o maya. Una década antes, en los años 30, dos arqueólogos estadounidenses, Carl O. Sauer y Donald D. Brand (1931-1932), estudiaron el noroeste de México, cuyo territorio recorrieron. Ubicaron un corredor de difusión de la cerámica en lo que denominaron el complejo Aztatlán, que se extiende desde el sur de Sinaloa hasta el sur de Sonora. Cabe precisar que el objetivo de ambos estudiosos consistía, según lo mencionamos ya, en analizar el noroeste como una prolongación del suroeste de Estados Unidos.

Durante esa misma década, Sauer y Brand efectuaron sus principales estudios. Eran tiempos de espíritu nacionalista en México, los cuales vieron nacer varias instituciones dedicadas a la antropología, entre ellas la Escuela de Antropología.[15] En 1938, Isabel Kelly trabajó en el oeste de la república y, más específicamente, en el sur de Sinaloa. Poco después, en 1939, los estudios de Ekholm, uno de los pioneros de la arqueología del Norte, se convirtieron en una referencia insoslayable (Ekholm, 1939 y 1941). Sus trabajos, efectuados principalmente en Guasave, Sinaloa, presentan un análisis de los materiales cerámicos, añadiendo un nuevo estilo a la clasificación cerámica, el Guasave rojo. Este tipo de cerámica sirve también para designar una región más amplia, denominada por Ekholm como Huatabampo, de la cual hablaremos más adelante.

Por otro lado, en el norte del estado de Chihuahua, Charles Di Peso exploró durante los años de 1970 la región de Casas Grandes, que incluye la arquitectura situada al noroeste del mismo estado (Di Peso, 1974). El sitio prehispánico de Casas Grandes había sido descrito ya en 1890 por Adolf Bandelier, pues su proximidad con la frontera estadounidense hizo de el sitio un objeto atractivo para los investigadores de ese país.

Richard Pailes también publicó diversos trabajos sobre la prehistoria y la arqueología de Sonora en la década de los 70 (Pailes, 1972, 1979, 1994a, 1994b). Sin embargo, hubo que esperar los estudios de Beatriz Braniff en 1982 para disponer de una clasificación precisa de los sitios arqueológicos de Sonora y del norte de Sinaloa (Braniff y Quijada, 1978; Braniff, 1982).Los aportes teóricos de esta autora acerca de la delimitación fronteriza mesoamericana han sido capitales para la redefinición y la revalorización del noroeste de México (Braniff, 1992).

Por otra parte, si bien las investigaciones arqueológicas relativas a Chihuahua se han enfocado hasta ahora prioritariamente en Casas Grandes y Paquimé, existen en ese estado muchos otros sitios, caracterizados por fenómenos arqueológicos tales como la pintura rupestre, los petroglifos y los entierros, entre otros. Los habremos de estudiar con mayor detenimiento en el capítulo siguiente.

[15]Es importante señalar que las investigaciones efectuadas en el noroeste dependen directamente del apoyo de las instituciones que operan en la región. Desde 1938, el Instituto Nacional de Antropología e Historia ha tomado a su cargo los proyectos de investigación arqueológica. Pese a lo anterior, cada delegación de los estados de Sonora y Chihuahua cuentan apenas con una decena de investigadores, sumando todas las disciplinas antropológicas. En Baja California Sur y Norte priva la misma situación para la arqueología y para la antropología en general. En Culiacan, Sinaloa, se abrió a finales de los noventa un centro del INAH.

Cuadro 2. Complejos arqueológicos del noroeste de México

Cultura o complejo	*Períodos*	*Estados*	*Materiales*
Huatabampo*	180 a. C. - 950 d. C. 180-1450 d. C	Sur de Sonora y norte de Sinaloa	Cerámica roja, metates, hachas. Basalto, andesita, obsidiana, calcedonia, sílex. Cerámica café. Concha, lítica, etcétera. Agricultura del maíz.
Casas Grandes	600-1600 d. C.	Chihuahua	Cerámica, entierros, juego de pelota, edificios y construcciones compuestas por varias casas, conchas.
Trincheras	750-1840 d. C.	Sonora	Cerámica polícroma, roja sobre café; entierros, más de 870 terrazas, restos de casas, pintura rupestre, hornos. Geoglifos, corrales, morteros, lítica y conchas.
[Complejo Aztatlán]** Fases *a)* Chametla *b)* Culiacán *c)* Tacuichamona [Guasave]***	800-1450 d. C.	Sinaloa y Nayarit	Cerámica Aztatlán polícroma, lítica, petroglifos, metates entierros, pipas, malacates. Cerámica Aguaruto incisa, Dorado incisa, las Arganas incisa, Navolato polícroma.

Fuente: Elaboración propia con base en Ekholm (1942) y Álvarez (1990:73 y 1991) [Huatabampo]; Di Peso (1974) y Braniff (1994b) [Casas Grandes]; Villalpando y McGuire (1991:33-34 y 1993) [Trincheras]; Munjoy (1990) [Aztatlán].

Notas: *El complejo Huatabampo podría ser contemporáneo del período antiguo de Casas Grandes, así como de la fase Tierra del Padre del período Chametla tardío y de la fase Gavilán del sitio Amapa en Nayarit (Álvarez 1991: 47); **Estos sitios corresponden a las fases del complejo Aztatlán, según Sauer y Brand (1932). Están así mismo los sitios de Los Cocoyolitos, La Loma, La Lomita, Tierra del Padre, Cerro Izabal, La Colorada, Alamitos, etcétera. El número de sitios ha aumentado a medida que se incrementan las investigaciones y las excavaciones realizadas en la región; ***Las culturas Huatabampo y Guasave comparten rasgos culturales con las fases Culiacán II de las primeras etapas de Chametla II tardío (Ekholm, 1942).

Mapa 4. Complejos arqueológicos del noroeste de México

Fuente: Elaboración propia con base en Bowen (1994); Palma Di Peso (1974); Villalpando y McGuire (1991); Álvarez (1990); Pailes (1994) y Braniff (1992).

Complejo Huatabampo

Este complejo arqueológico debe su nombre a un pueblo ubicado al sur de Sonora, cerca de la frontera con Sinaloa, a aproximadamente 26° 54' de latitud norte y 109° 48' de longitud oeste (Álvarez Palma, 1990:13). Reúne varios sitios arqueológicos repartidos en una vasta subregión que abarca el estado de Sinaloa y el sur del estado de Sonora, ya que la delimitación de los sitios depende directamente del avance de las investigaciones arqueológicas. Sauer y Brand fueron los primeros en recorrer la región en 1930. Llamaron inicialmente Aztatlán al territorio que va del norte de Nayarit al sur de Sinaloa. Durante sus exploraciones, encontraron tres sitios en Nayarit y 27 en Sinaloa. Sin embargo, no lograron datar el material de cerámica polícroma, dada la imposibilidad de llevar a cabo las excavaciones necesarias para analizar la estratigrafía de los sitios, y tuvieron que conformarse con la recolección de materiales disponibles en la superficie. Su trabajo tenía como fin encontrar una ruta comercial entre Mesoamérica y el sur de Estados Unidos. Sus investigaciones, al igual que muchas otras efectuadas en años posteriores, sólo buscaban probar los nexos entre dichos sitios y las culturas de la meseta del sur de Estados Unidos. En otras palabras, el único interés de dichos sitios radicaba en su papel como lugares de producción de materias utilizadas por otras culturas y como zonas de tránsito entre sur y norte, sin tomar en cuenta su calidad de manifestaciones de una sociedad estructurada y culturalmente singular.

En 1934, Isabel Kelly presentó los resultados de sus investigaciones efectuadas en Chametla y Culiacán, Sinaloa, parte del territorio explorado anteriormente por Sauer y Brand. Kelly encontró, entre otras cosas, varios entierros y, sobre todo, huellas de una gran tradición de ritos funerarios complejos. La autora también intentó establecer comparaciones entre la cerámica mesoamericana y la cerámica polícroma del complejo Aztatlán, aunque no logró establecer filiación alguna. Así mismo, encontró una serie de objetos tales como tambores de barro, sonajas y figurillas, destinados exclusivamente a un uso funerario.

Más tarde, las investigaciones de Ekholm ampliaron el campo geográfico hacia el norte y hasta el sur del estado de Sonora (1947, 1941 y 1939). Se trataba una vez más de establecer nexos entre áreas culturales más grandes y mejor conocidas, es decir, entre Mesoamérica y el Gran Suroeste de Estados Unidos. Su trabajo se concentró en torno del sitio de Guasave, al norte de Sinaloa, y fue precisamente allí donde encontró el tipo de cerámica a la que denominó Guasave rojo. Ekholm propuso, además, interpretaciones novedosas, sugiriendo, por ejemplo, la existencia de una filiación entre la cerámica Guasave rojo y la cerámica del sur de Estados Unidos. Detectó así mismo, en los motivos y dibujos estudiados, una fuerte influencia de la cerámica mesoamericana. Entre los objetos analizados había cascabeles y dos máscaras ceremoniales con pico de guacamaya; además, investigó 187 entierros localizados en el sitio Guasave. Su trabajo tenía también como fin delimitar el territorio de Aztatlán, que terminaba al sur de Sonora en una región que llamó Huatabampo: "Las primeras manifestaciones del rojo

Guasave son sin lugar a dudas lo que yo escogí llamar complejo Huatabampo" (Ekholm citado por Álvarez, 1990:18).

Posteriormente, esa área atrajo la atención de varios arqueólogos, entre ellos Donald Lehemer (1949), Eduardo Noguera (1958) y Richard Pailes (1994 [1976]). Este último presentó en 1976 algunos resultados de su investigación en el marco de un coloquio sobre antropología del desierto, durante el cual intentó esclarecer las relaciones entre el sur de Estados Unidos y el noroeste de México. Gracias a él se logró definir finalmente otra tradición cultural manifiesta, la cultura Río Sonora, en una ruta migratoria que pasaba por el somontano a todo lo largo del centro-norte y de la región montañosa de Sonora. Dicha cultura fue estudiada después con mayor detenimiento, principalmente por Beatriz Braniff (1992).

Por su parte, Pailes y su equipo realizaron excavaciones en el sitio de Cueva de la Colmena, donde encontraron cerámica del período Batacosa*,* además de otro tipo de cerámica a la que decidieron llamar "venadito café", correspondiente al año 250 d.C. aproximadamente. Pailes organizó la cronología de la cultura Huatabampo según cinco fases diferentes (cuadro 2). Cabe hacer notar cómo, en parte del territorio ocupado por la cultura Huatabampo, ésta coincide con la cultura Aztatlán. En efecto, la tradición Huatabampo de Guasave concluye en 900 d.C. Por ende, el sitio de Guasave, estudiado por Ekholm en el marco del complejo Aztatlán, podría constituir una prolongación de la tradición Huatabampo, dado que dicho sitio data del año 1000 d.C. en su fase inicial.

Por lo demás, los contactos culturales interregionales fueron muy frecuentes. Así mismo, el material cerámico y los yacimientos de conchas descubiertos en la montaña dejan entrever la posibilidad de nexos culturales entre el litoral y la montaña, como ocurre en Casas Grandes, según lo veremos más adelante.

Los trabajos de Pailes señalaban la existencia de comunidades semiagrícolas en las partes baja y alta de la montaña, conocidas como somontano bajo y somontano alto, haciendo alusión al bosque espinoso que cubre un área donde caben los ríos Fuerte y Mayo, además del arroyo Cuchujaqui. Pailes postula que dicho territorio constituyó una auténtica ruta migratoria entre las culturas del sur de Estados Unidos y las de Mesoamérica. En otras palabras, sugiere que en esa zona se desarrollaron relaciones de intercambio entre ambos grandes complejos. De hecho, las hipótesis de Pailes han resultado bastante atinadas: en 1991, un equipo del INAH encontró sólidas pruebas de las relaciones norte-sur en el sitio de Mochicahui, al norte de Sinaloa, sitio al que nos referiremos al final de esta sección (Manzanilla, Talavera y Ceja, 1988).

Así, el complejo Huatabampo ha sido poco estudiado, en comparación con otros complejos arqueológicos de la región. No fue sino hasta 1978 cuando Ana María Álvarez y Elisa Villalpando llevaron a cabo excavaciones en el sitio al que Ekholm había denominado Huatabampo. Recorrieron también los demás sitios señalados por el mismo autor y registraron 102 sitios entre el norte de Sinaloa y el sur de Sonora. Los resultados de sus investigaciones fueron publicados por Beatriz

Braniff a manera de catálogos de sitios arqueológicos en 1982. Ana María Álvarez amplió la presentación en su tesis de licenciatura en arqueología defendida en 1990. Ahí profundizó en los aportes de Ekholm gracias a datos mucho más completos, reunidos durante un ambicioso trabajo de campo, sujeto a una visión más específica de los fenómenos regionales. Hasta la fecha, éste constituye el único estudio que considera el complejo Huatabampo en su dimensión propiamente cultural.

Por otro lado, desde los años 40, los primeros arqueólogos supusieron la existencia de objetos de origen mesoamericano en la región de Guasave, como es el caso de Ekholm o Kelly en lo que atañe a Culiacán. Sus referencias eran, más exactamente, los dibujos de la cerámica de tipo Mixteca-Puebla. Ekholm también se basaba en una figura presente en la cerámica de Guasave descubierta por él mismo: se trata de un dibujo muy estilizado de la serpiente emplumada. Kelly, por su parte, detectó 25 rasgos que, en su opinión, estaban relacionados con la cultura Mixteca-Puebla (Ekholm, 1941a y Kelly, 1941). En cuanto a Pailes, analizó las relaciones que establecieron entre sí las culturas Huatabampo y de Casas Grandes:

> Finalmente y por comparación, la cerámica incisa del sur de Sonora, y particularmente la de San Bernardo incisa, es comparable a la cerámica incisa del área de Casas Grandes que se ha clasificado como Convento inciso y como Casas Grandes inciso. Se presume que también la cerámica río Sonora incisa en el norte puede ser equiparable. Esto es particularmente significativo en vista de la presencia de la cerámica corrugada en la forma llamada San Bernardo corrugada que procede del sur de Sonora (Pailes, 1994a:119).

Talavera, Manzanilla y Ceja trabajaron en 1988 en Mochicahui. Se trata de un sitio ubicado en el actual territorio de los mayos, más al norte que Guasave. Durante las excavaciones descubrieron 25 entierros y entre ellos varias ofrendas que incluían cajetes decorados con los mismos motivos presentes en la cultura mixteca-zapoteca anteriormente mencionada por Ekholm en 1947. También hallaron objetos de alfarería de índole local, a los que designaron con los términos de Mochicahui ordinaria y Mochicahui café, a pesar de que esa cerámica pertenecía también a los otros complejos definidos por Ekholm y Kelly, a saber, Aztatlán en los estilos de Guasave rojo (Manzanilla, Talavera y Ceja, 1988:25-26). Por añadidura, los estilos eran semejantes a los de Huatabampo, lo que hace suponer que Mochicahui era una región fronteriza de contacto entre varias culturas. Es por ello que Braniff (1994) lo define como el sitio más septentrional de la frontera mesoamericana.

El complejo Huatabampo parece haber constituido también un sitio de contacto, y varios materiales descubiertos durante las excavaciones apuntalan semejante hipótesis. A este respecto, Braniff (1994b:126) declara:

El complejo cerámico Huatabampo –que continúa hasta 950 d.C.– incluye alguna de las formas de la antigua Tradición de Occidente, como son el patojo, el asa de estribo, el bule, el botellón de «chimenea», formas que Ekholm reconoció en Guasave, Sinaloa, y que recientemente fueron encontradas en Mochicahui (Río Fuerte). En Huatabampo aparecen, entre otras cosas, figurillas tipo *smooth face* que pertenecen a la fase Gavilán en Amapa, Nayarit, que tiene una fecha entre 300 d.C. y 200 d.C. En esa misma fase de Amapa aparece el hacha 3/4, artefacto que supuestamente es de origen norteño y que tiene en México una distribución muy interesante, pues sólo se encuentra en el Occidente de México, y en la Mesoamérica Septentrional, siempre asociada a contextos agrícolas. Otra posibilidad, también interesante, es que sea de origen sud o centroamericano, aunque al parecer el tipo de hacha es de ranura completa.

Complejo Trincheras

Existe en el noroeste de México un complejo arqueológico situado prácticamente en pleno desierto de Sonora, al sur de Arizona: el complejo Trincheras. Uno de los primeros investigadores que describió Cerro de Trincheras fue William McGee.[16] Este autor propuso una de las primeras descripciones de uno de los cerros más grandes en el valle de Magdalena a su paso por él (1895, 1896 y 1898) (Villalpando, 1991). A principios del siglo XX, Lumholtz describió también el sitio de Trincheras, el cual cruzó mientras recorría el centro-noroeste de México, a finales del siglo anterior. Cabe señalar que sus principales observaciones antropológicas se refieren a los tarahumaras, los huicholes y los pimas, y no fue sino en el transcurso de sus últimas investigaciones realizadas en México, en 1902 y 1912, cuando Lumholtz conoció el sitio de Trincheras, a pesar de haber permanecido una temporada cerca de esa región 15 años antes, durante su paso por las montañas de Sonora.

Otros estudiosos recorrieron también ese territorio y se interesaron por el sitio en cuestión. Entre ellos podemos citar a Huntington quien, en 1912 y en 1914, interpretó las trincheras como terrazas agrícolas. Sin embargo, hubo que esperar hasta la década de 1930 y las investigaciones de Sauer y Brand en Sonora, en 1931, para que el sitio fuera señalado como tal y denominado por vez primera como sitio de Trincheras. La interpretación de ambos autores acerca de las terrazas del cerro difieren de las de sus predecesores. Ellos son los primeros en sugerir que se trata de trincheras construidas con el fin de protegerse de los ataques de los grupos nómadas. Sauer y Brand proponen una tipología que permite clasificar la cerámica púrpura sobre rojo y Trincheras polícroma, aplicable a todos los sitios con trincheras. No obstante, las definiciones de aquella época en materia de cerámica no permitían establecer rasgos comunes con otros territorios, puesto que por lo general se buscaba vincular la cultura Trincheras

[16] Este autor es más conocido por sus trabajos acerca de los seris.

con la cultura Hohokam de Arizona, en Estados Unidos (Haury, 1976). Alfred Johnson, por ejemplo, estudió el sitio La Playa, perteneciente a la tradición Trincheras, y encontró en él algunas semejanzas entre los restos de las construcciones habitacionales y los de la tradición Hohokam, por lo que decidió referirse a "la cultura Hohokam del desierto" (Johnson, 1960 y 1963).

Noguera es uno de los contados arqueólogos mexicanos que han trabajado en esa región. Elaboró un reporte general dedicado a la arqueología del estado de Sonora, clasificando la cerámica en función de sus afinidades con la de otras regiones del país (Noguera, 1958).

William Wasley, en los años sesenta, y Thomas Bowen, durante la década siguiente, estudiaron el sitio de Trincheras y propusieron una cronología basada en diferentes tipos de cerámica, además de una delimitación geográfica de la tradición Trincheras. Ahora bien, los linderos correspondientes, resultado del análisis de las estructuras habitacionales, eran meramente hipotéticos, puesto que es difícil determinar con certeza los límites geográficos de una cultura partiendo de los restos de viviendas como único criterio. Por ende, fue necesario añadir el criterio de la cerámica para lograr un deslinde más preciso del territorio:

> Es mucho más útil definir el área Trincheras a través de la cerámica. Al hacerlo así, se delimita una región claramente centrada en el sistema fluvial creado por los ríos de la Concepción, Magdalena, y Altar, incluyendo el área comprendida desde el río Sonoita al poniente (Ezell, 1955) hasta el río San Miguel al este, y desde la frontera internacional al norte, hasta Puerto Libertad al sur. La cerámica decorada, característica de esta área, ha sido ampliamente conocida como la trincheras púrpura "sobre rojo" (Bowen, 1994:139; Wasley, 1966 y Ezell, 1955).

En fechas recientes, Villalpando y McGuire han realizado trabajos más sistemáticos en Trincheras, gracias a un proyecto interinstitucional en el cual participan entidades mexicanas y estadounidenses. Su grupo de trabajo inició sus labores en 1984, mediante un recorrido exploratorio entre los ríos Magdalena, Altar y La Concepción. En esa ocasión, ubicaron seis sitios ya conocidos y descubrieron otros 12 (Villalpando y McGuire, 1991:8). Una nueva exploración, llevada a cabo en 1988, permitió descubrir 98 sitios en total, 11 de ellos en las laderas de Trincheras. Se efectuaron trabajos de datación, de cronología y de análisis de materiales y, en la mayoría de los casos, la cronología de las diversas fases coincidió con las interpretaciones previas de Bowen.

Entre los materiales encontrados había conchas y cerámica lisa (99.8 por ciento): cerámica lisa delgada, lisa tardía y lisa roja, además de cerámica Tiburón lisa (propia de la cultura seri) y lisa desconocida. En cuanto a la cerámica pintada, se encontró púrpura sobre rojo y lisa, además de púrpura sobre café y polícroma. El último trabajo de campo efectuado en el marco de este proyecto data de 1996 y participaron en él otros investigadores estadounidenses, así como estudiantes de arqueología de México y Estados Unidos.

Complejo Casas Grandes

El sitio de Casas Grandes o Paquimé es probablemente uno de los más conocidos del Norte de México y se caracteriza por la magnificencia de sus construcciones. Se trataba de una ciudad con grandes casas de hasta cinco pisos, canchas de juego de pelota y pequeñas pirámides. Las viviendas, de considerables dimensiones, albergaban a una población muy numerosa, que dominaba diversas técnicas, entre ellas las técnicas agrícolas, incluyendo el control hidráulico mediante canales de irrigación.

La ciudad se encuentra al norte del estado de Chihuahua y al oeste de la Sierra Madre Occidental, a 30° 22' 3" al norte del ecuador y 107° 57' 20" al oeste del meridiano de Greenwich y a una altitud de 1480 metros sobre el nivel del mar (Brown, 1994:24).

La tradición cultural de Casas Grandes o Paquimé se desarrolló desde el primer milenio d.C. y, según ciertas investigaciones, constituye una prolongación de culturas del desierto de Estados Unidos, tales como las culturas anasazi y mogollón (Brown, 1991; Di Peso, 1974 y Pailes, 1994). Una de las características más relevantes de la ciudad radica en su arquitectura hecha de tierra y piedras apisonadas, sobre todo en las casas semisubterráneas, conocidas como casas foso. La ciudad de Paquimé alcanzó su mayor auge hacia 1200 d.C.

La ciudad poseía plazas y grandes murallas que funcionaban como sistemas de defensa. Dichas construcciones son igualmente características de ciertas ciudades de Estados Unidos que comparten, sin lugar a dudas, la misma cultura. Como las construcciones estaban ubicadas junto a los precipicios, los investigadores en Estados Unidos las llaman *cliff-dwellers*. Otras edificaciones, presentes sobre todo en territorio estadounidense, incluyen varias habitaciones reunidas alrededor de una plaza central, llamada *kiva*. Según Cazeneuve, las *kivas* cumplían una función ritual: "las kivas de Mesa Verde son circulares y parcialmente subterráneas" (Cazeneuve, 1993:43). En Estados Unidos es posible encontrarlas en Pueblo Bonito, Nuevo México y en Mesa Verde, Colorado, entre otros lugares.

Una de las primeras menciones a esta amplia ciudad de Casas Grandes la hizo probablemente Cabeza de Vaca, al relatar su viaje a través del continente, desde Florida hasta la actual ciudad de Culiacán entre 1528 y 1536. La odisea de este personaje ha sido objeto de múltiples polémicas, dado el carácter extraordinario de los acontecimientos por él narrados, que habrían de convertirse en mitos del siglo XVI, por ejemplo, su paso por ciudades fantásticas construidas con oro. Al evocar su viaje por territorio estadounidense y el noroeste de México, Cabeza de Vaca menciona la existencia de "cuarenta casas". Dada la posible trayectoria seguida por el narrador, se ha supuesto que se trata de una referencia a un sitio perteneciente a la tradición de Casas Grandes:

> y de aquí por la falda de los cerros nos fuimos metiendo por la tierra adentro más de cincuenta leguas y al cabo de ellas hallamos cuarenta casas y entre otras cosas que nos dieron hobo Andrés Dorantes un cascabel gordo grande de cobre y en el figurado un

> rostro y esto mostraban ellos que lo tenían en mucho y les dijeron que los habían habido de otros vecinos, e preguntándoles que donde habían habido aquellos, dijéronles que los habían traído de hacia el Norte y que allí había mucho y era tenido en gran estima, y entendimos que doquiera que aquello había venido había fundición y se labraba de vaciado (Núñez Cabeza de Vaca, 1992).

Esta cita proporciona detalles significativos acerca de la cultura Casas Grandes. En primer lugar, destaca la lógica del recorrido de Cabeza de Vaca y sus acompañantes a través de diferentes culturas, que pasa en cierto momento por una ciudad prehispánica de arquitectura semejante a la de la tradición Casas Grandes. En segundo lugar, se señala la existencia del labrado del cobre en la zona.

Muchos otros aventureros manifestaron su interés por este sitio, por lo que diversas expediciones llegaron a Paquimé. Una de ellas fue dirigida por Francisco de Ibarra quien, en el siglo XVI, descubrió varios sitios y poblados del noroeste, principalmente de la región yaqui, además de la zona de Paquimé y sus alrededores. Baltasar de Obregón, el cronista de la expedición de Ibarra, hizo una descripción de la ciudad y de ciertos objetos hallados en Paquimé (Obregón, 1924). Por desgracia, si bien el cronista señalaba entre otros aspectos el labrado de los metales, nadie ha podido hasta ahora determinar el sitio exacto donde se trabajaba el cobre en Casas Grandes.

A finales del siglo XIX, Adolph Bandelier realizó una de las descripciones de Paquimé más completas de su época (Bandelier, 1890). Sin embargo, el experto en Paquimé más conocido es probablemente el investigador Charles Di Peso. En los años 70, elaboró la cronología original que aún sirve de referencia pese a varias modificaciones recientes. Entre otros, Roy Bernard Brown y Beatriz Braniff han sido responsables de los proyectos Paquimé; ambos autores han publicado textos sobre esta ciudad (Brown, 1991 y 1994; Braniff, 1975, 1986, 1994a y 1994b).

Paquimé, al igual que otras ciudades, contaba con un sistema de distribución del agua constituido por pequeños canales que atravesaban toda la zona urbana. Las excavaciones han sacado a la luz diversos objetos que brindan una idea más precisa de la dinámica urbana, por ejemplo, restos de conchas marinas y esqueletos de guacamaya –ave cuyas plumas eran sumamente apreciadas–, indicios de intercambios comerciales. Sin embargo, una de las pruebas más fehacientes de la influencia mesoamericana es, sin duda alguna, la existencia de varias canchas de juego de pelota, que aparecen también en Trincheras y están presentes a todo lo largo y ancho de un amplísimo territorio del México actual, incluyendo el área maya.

Uno de los materiales más importantes utilizados en Paquimé es la turquesa, piedra preciosa en torno de la cual privan diversos mitos que narran su origen divino. La turquesa, empero, no era de producción local, sino que provenía del norte, del territorio de los indios pueblo, y especialmente del de los zuñis, igualmente mencionados en las crónicas de Cabeza de Vaca.

Los materiales utilizados para la construcción de las obras de arte religioso en Casas Grandes circularon tanto en Mesoamérica como en el noroeste del México. Existen diversas pruebas tanto de la circulación de las conchas, de norte a sur del actual territorio mexicano, como de las plumas, de oeste a centro-norte. Braniff menciona también la circulación de un tipo de cerámica específico de Guatemala y hallado en Tula. Se trata de la representación de un personaje parcialmente fabricada en concha de abulón y este material sólo se encuentra en el norte de Baja California (Braniff, 1991:93). Habremos de volver sobre este punto en el próximo capítulo, cuando presentemos los objetos correspondientes a cada cultura arqueológica. A continuación, se muestran cuadros generales de las regiones arqueológicas Hohokam y Mogollón (situadas en México y Estados Unidos), los cuales ponen en contexto los complejos arqueológicos de Trincheras y Casas Grandes en el noroeste mexicano.

Cuadro 3. Cultura hohokam[17]

Período	*Fechas*	*Materiales*
Pionero	300-700 d.C.	Cerámica monocroma gris, rojo sobre gris, café y gris sobre crema. Vasijas de cerámica conocidas como "vasijas de silueta rota", con figuras antropomorfas y zoomorfas. Cerámica con líneas geométricas.
Colonial	700-1150 d.C.	Canales de irrigación, canchas de juego de pelota, cobre, espejos de pirita. Castillo de Moctezuma. Cerámica rojo sobre café o color crema.
Sedentario	900-1100 d.C.	Cascabeles de cobre, piedra labrada con relieves zoomorfos.
Clásico	1150-1450 d.C.	Cambios arquitectónicos. Construcción de Casa Grande Florencia en Gila y Casas Grandes en Chihuahua. Cerámica con los mismos estilos que los del período anterior.

Fuente: Elaboración propia con base en Fish, 1989:19-63.

[17]Según Nárez (1994) el vocablo "hohokam" significa "los que desaparecieron" o "los que se fueron".

Cuadro 4. Cultura mogollón

Período	*Fechas*	*Materiales*
Georgetown	500-700 d.C.	Construcciones semisubterráneas y en semicírculo, cerámica café, pipas.
San Francisco	700-900 d.C.	Cerámica rojo sobre café y jarras con cuellos con decoración punzonada.
Three Circle	900-1050 d.C.	Cerámica con dibujos negros, motivos en espiral y decorado geométrico.
Mimbres	1050-1200 d.C.	Introducción de grupos anasazi y hohokam. Cerámica muy fina, con motivos antropomorfos y zoomorfos, rojo y negro sobre crema.

Fuente: Elaboración propia con base en Nárez, 1994.

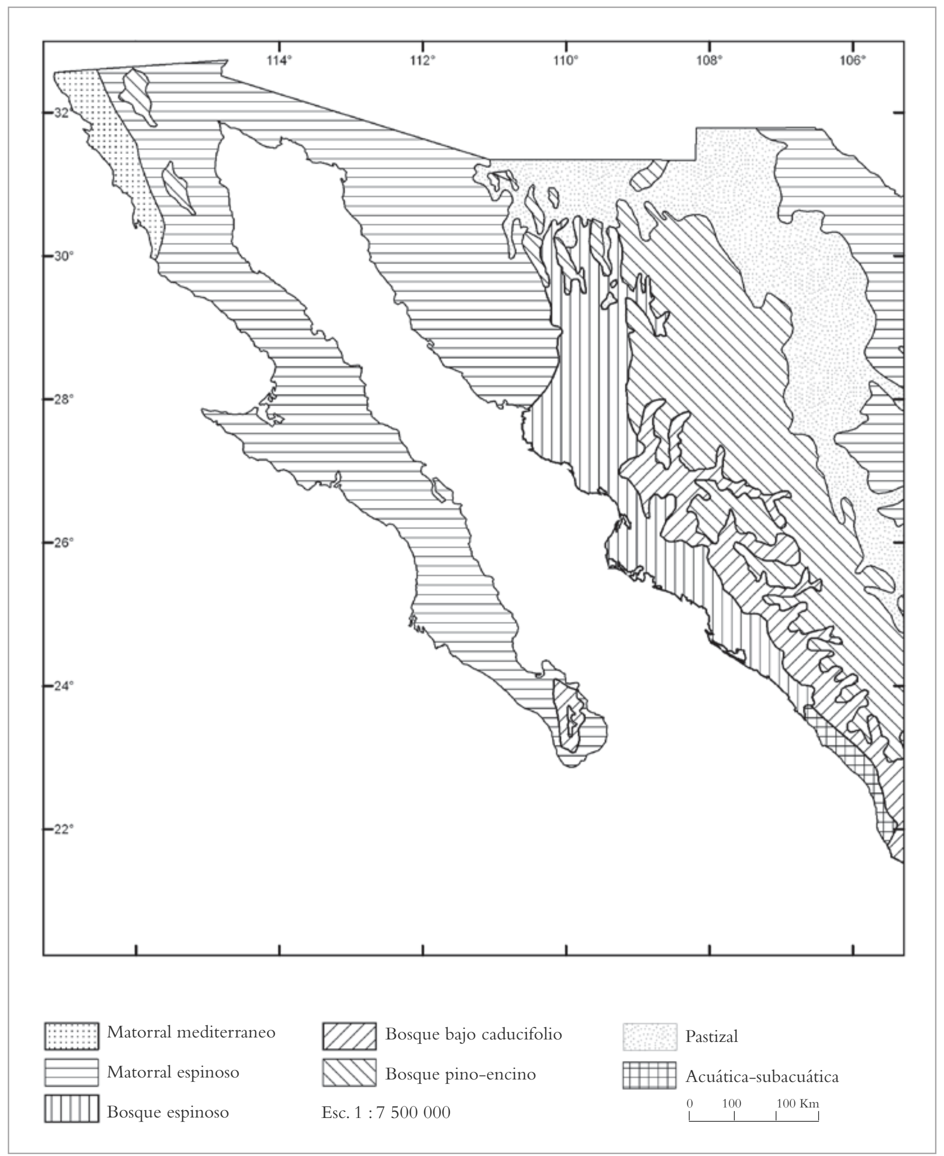
Conclusión

Este primer capítulo está articulado en torno de tres ejes principales: primero, la manera en que la región del noroeste fue concebida inicialmente por el pensamiento antropológico; a continuación, la definición del entorno ecológico regional donde se establecieron los asentamientos humanos más importantes; finalmente, las principales características de dichos asentamientos, conocidos en arqueología como complejos y culturas arqueológicas, asentamientos que a pesar de sus diferencias poseen una tradición cultural común.

Cabe añadir que si bien el entorno ecológico abordado en la segunda parte tiene un peso significativo en la definición de la región noroeste, al interior de la región priva una gran diversidad ecológica, –montaña, litoral, desierto y planicie– que incluye vegetación y precipitaciones pluviales sumamente variables. La cultura elaborada por los primeros moradores de los paisajes en cuestión se vio estructurada por los microclimas, pero la participación humana desempeñó también un papel determinante en el momento en que se establecieron intercambios bióticos para un mejor aprovechamiento de los recursos naturales.

Los diversos componentes del mosaico ecológico del noroeste han dado como resultado modalidades peculiares de apropiación de la naturaleza. La organización de las relaciones entre hombre y naturaleza producen representaciones culturales singulares, apuntaladas por elementos estéticos específicos que se manifiestan en la concepción y la elaboración de los objetos, tal como habremos de demostrar en el capítulo siguiente.

Mapa 5. Distribución de los tipos de vegetación del noroeste de México



Fuente: Elaboración propia con base en Casiano, 1991:31.

El arte antiguo en el noroeste de México

Introducción

Las más antiguas manifestaciones artísticas datan de los albores de los primeros asentamientos humanos y nos hablan tanto de un afán por representar la naturaleza como de la manera en que esos grupos representaban su propia identidad. En el mundo entero, en todas las sociedades humanas, las manifestaciones de la sensibilidad colectiva han adoptado colores y formas diversas. Esta premisa desemboca irremediablemente en la discusión acerca de la índole sensible o no de las primeras demostraciones artísticas. Al parecer, durante el neolítico europeo se produjeron algunas pinturas de escaso contenido semántico. En su libro *L'Art de la Préhistoire*, Louis-René Nougier (1993:26) señala el carácter incierto de los signos compuestos con puntos rojos en la gruta de Niaux, elaborados a finales del paleolítico superior durante el período magdaleniano. El autor se pregunta si dichas huellas del pasado, que datan de 10 000 a 12 000 años antes de nuestra era, son o no obras de arte. En su opinión, se trata de meras manchas, de puntos sin el menor significado, acaso de elementos de la paleta del pintor, experimentos con los sellos, pinceles o colores, pero en ningún caso de obras de arte (Nougier, 1993:25). Si admitiéramos el mismo argumento sobre las expresiones rupestres del noroeste de México, éstas no hallarían cabida dentro de semejante concepción artística.

En principio, ver en las manifestaciones rupestres meros accidentes gráficos carece de sustento, pues la prehistoria de la región que nos ocupa sólo terminó, en un sentido estricto, en 1536, con la llegada de los españoles. El concepto de prehistoria suele aplicarse bajo la premisa de que las sociedades amerindias carecían de tradición escrita, pues funcionaban según una lógica oral y simbólica. En otras palabras, la escritura estaba constituida por imágenes labradas en piedra que no fueron concebidas para una lectura unidireccional

y continua. Las imágenes se construyen mediante referencias míticas o bien mediante el conocimiento de la danza y la música, en las cuales priva una comunicación sensible de la representación y nuestro trabajo consiste en descifrar su interpretación. Las huellas materiales del pasado persisten en los petroglifos, en la cerámica e incluso en las antiguas puntas halladas en la región. Tales objetos constituyen fragmentos de representación de la realidad de una cultura pretérita, cuyos miembros intentan representar en función de su propia sensibilidad.

Sin embargo, en lo que al desarrollo de las experiencias estéticas respecta, cabe hacer notar que nunca será posible determinar con exactitud el grado de emoción que producían esos artefactos en el momento de su elaboración y de su percepción, a pesar de que sin duda alguna hubo alguna emoción estética durante el proceso de apreciación. La representación no opera de manera indiferente y la acción de reproducir una imagen mental constituye en sí una satisfacción en el sentido estricto. En efecto, partiendo del principio de que toda sociedad posee manifestaciones estéticas y aun cuando la sociedad sedentaria del noroeste de México cuenta apenas con cinco siglos de existencia –con la excepción de los grandes centros poblacionales como Casas Grandes y Trincheras–, podemos afirmar que antes de la Conquista regía ya un sistema estético que sigue apuntalando en nuestra época las expresiones artísticas de los indígenas contemporáneos. Si bien algunos objetos parecen carecer de significación, nuestra labor consiste en explorar sus condiciones sensibles de producción y de asimilación. De ahí que nuestro trabajo resulte más complejo, en la medida en que manejamos, aparentemente, un número de representaciones materialmente inferior al que sería posible encontrar en otros contextos.

Las primeras manifestaciones artísticas: La transformación de la naturaleza

El arte en el noroeste se remonta a tiempos muy lejanos, mucho antes de la era cristiana. Habiendo estudiado un panorama general de las principales culturas arqueológicas del noroeste de México, es posible percatarse de las amplias posibilidades de representación material de los objetos. Procederemos ahora a exponer los objetos arqueológicos propiamente dichos y a sugerir una posible tipología. En efecto, para mostrar de manera más evidente los rasgos de representaciones pictóricas, será necesario presentar ciertas imágenes cuyo análisis realizaremos más adelante.

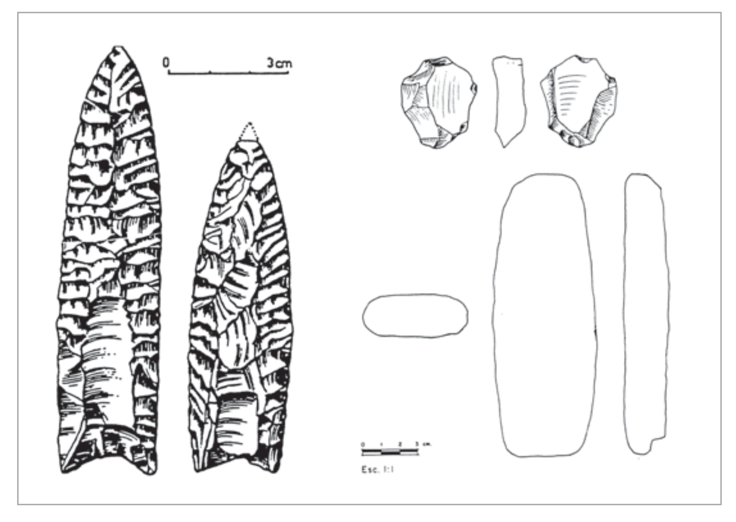
Es posible definir las primeras manifestaciones del arte mediante el análisis de la manera en que el ser humano se apropia la naturaleza, pues así es como surge la escenificación del nacimiento de la cultura. La acción de dominar el entorno natural se articula con la organización de la sociedad, en la que los individuos buscan obtener recursos para sobrevivir y formulan cierta representación del mundo.

Los instrumentos de caza, tales como las puntas fabricadas por lo general con piedra cortante u obsidiana, fueron sin suda alguna uno de los primeros objetos de las socieda-

des humanas. En el noroeste existieron varios tipos de puntas, entre las cuales destacan las puntas de tipo Clovis. Se trata de un tipo especial de punta, que data de 14 000 a 9 000 años antes de nuestra era y cuya fabricación difiere notablemente de la de otras puntas. Presenta en su centro un angosto canal destinado a hacer sangrar a la presa. Desafortunadamente, este objeto, encontrado al norte de Sinaloa, ha sido localizado fuera de su contexto, por lo que no ha sido posible vincularlo con otros objetos para conocer sus condiciones de utilización. Sin embargo, en caso de que la punta haya sido fabricada en la época señalada, se trataría de uno de los primeros objetos manufacturados de la región. La presencia de la punta Clovis confirma que la costa de Sinaloa constituyó una ruta de tránsito para los cazadores-recolectores desde el cenolítico inferior. Hasta ahora, el hallazgo permanece como un hecho aislado debido a que este tipo de vestigios suelen permanecer en manos de los coleccionistas privados.[18]

Aún quedan por resolver múltiples interrogantes acerca de la cronología de la arqueología *prehistórica* o del período de formación del noroeste; por ende, en lo que a las representaciones técnicas y estéticas en dicho territorio respecta, los vestigios materiales más antiguos pueden ser huellas del trabajo rupestre, inclusive los dibujos sobre piedra o petroglifos, así como las pinturas rupestres, cuya cronología todavía no ha sido establecida con exactitud (Diguet, 1990; Gutiérrez, 1994; Dahlgren de Jordan, 1954 y Uriarte, 1981).

Figura 1. Puntas Clovis y lítica sin pulir



Fuente: Leroi-Gourhan, 1988:253 y Álvarez, 1990:57.

[18]Acerca de las puntas Clovis de la región, véase Robles y Manzo (1972), Guevara (1987:31-32) y Mendiola (1994).

Los objetos estéticos y los objetos arqueológicos

En la civilización europea, al igual que en otras culturas del mundo, las primeras expresiones culturales remiten al entorno ecológico inmediato, tal como lo señalamos anteriormente. El afán por garantizar los medios de supervivencia empujaba a los seres humanos a obtener los recursos comestibles esenciales. Para ello, empezaron por practicar la caza y la recolección, y domesticaron después la naturaleza, a través de la práctica agrícola y la cría de animales. Dentro del proceso de evolución técnica, los grupos humanos siempre han experimentado la necesidad de reproducirse tanto en el ámbito material como en el ámbito espiritual. Estos grupos, además de abastecerse de carne y productos vegetales, practicaban actividades lúdicas y espirituales tales como la danza y la música, así como ritos y ceremonias en los que solían representarse a sí mismos mediante dibujos y pinturas sobre piedra. Las representaciones de su entorno incluían así mismo plantas y animales que habían de convertirse en seres fundamentales dentro del universo de creencias de las primeras sociedades. En el noroeste de México, los cérvidos tienen una presencia recurrente tanto en el caso de las pinturas rupestres como en el de los petroglifos. La relevancia de una especie animal o vegetal depende del sitio que ocupa en la cultura, a partir del conocimiento adquirido por el grupo con el transcurso de varias generaciones.

El arte rupestre ha dejado huellas en todas las regiones del mundo. Si bien todos los grupos humanos han adquirido tarde o temprano la capacidad de simbolizar, las maneras de proceder y los objetos representables son muy variables. En Europa, los principales motivos del arte rupestre son bisontes y otras presas de caza mayor, caballos, cabras salvajes y cérvidos en general. En la historia del arte occidental, en los albores de la civilización europea, las representaciones estéticas del paleolítico expresaban el carácter real figurativo, como es el caso de los objetos mágicos destinados a la caza. Por su parte, las representaciones rupestres que datan del neolítico han sido objeto de serios cuestionamientos y múltiples especulaciones, ya que diversos autores afirman que sufrieron un declive considerable desde el punto de vista estético al abandonar el estilo realista en pro de manifestaciones abstractas y monótonas de tipo geométrico. Pese a ello, es importante subrayar cómo en la transición de uno a otro nivel hubo cambios cualitativos y cuantitativos muy importantes, tales como la apropiación de la naturaleza mediante la domesticación de las especies alimenticias y la sedentarización, vista en general como un signo patente de desarrollo.

Acerca del carácter supuestamente real o figurativo, caben aún múltiples interrogantes: ¿por qué los antiguos habitantes del noroeste de México –o incluso de Mesoamérica– no buscaban representar el objeto en toda la dimensión de lo real figurativo? ¿Por qué las representaciones no se asemejan a la forma del objeto original? ¿Acaso los caracteres simbólicos más bien abstractos han sido siempre mensajes para una comunicación colectiva más eficaz que la simple representación de lo real? Queda un largo camino por recorrer antes de poder aportar elementos de

respuesta. Por el momento, debemos presentar los objetos arqueológicos para después proponer un análisis interpretativo.

Acerca de las características de los objetos arqueológicos, cabe hacer notar que los dibujos en cerámica, así como los que aparecen en los petroglifos o en los textiles contemporáneos, podrían ser clasificados de manera un tanto rígida en dos grandes categorías: arte abstracto o arte figurativo. Semejante manera de proceder resulta, sin embargo, sumamente delicada. En efecto, en diversas sociedades tradicionales, las manifestaciones abstractas ocupan un sitio muy importante, dado que las culturas correspondientes aplican una comunicación eminentemente simbólica: "Si el arte fuera una imitación completa del objeto, perdería su carácter de signo" (Charbonnier, 1961:131). Por ende, semejante distinción entre arte figurativo y arte abstracto resultaría poco pertinente en este contexto, aun cuando puede, en ciertos casos, resultar útil para el análisis. El primer problema tiene que ver con la definición de ambos tipos de arte. Nuestras percepciones abstractas no siempre coinciden con las de otra sociedad, así como ciertas formas figurativas remitirán a formas abstractas para los miembros de una cultura tradicional. También puede plantearse el problema inverso. Cuando nosotros percibimos líneas aparentemente sin sentido en el momento de apreciar una expresión artística proveniente de otra cultura o sociedad, hay quien puede ver en ellas representaciones figurativas de índole colectiva y religiosa.

Los principales objetos arqueológicos encontrados en el noroeste en el marco de las excavaciones realizadas por diversos equipos de investigación se encuentran indisolublemente ligados entre sí. No obstante, otros objetos han sido descubiertos en la superficie por aficionados o coleccionistas sin conocimiento alguno de las técnicas arqueológicas, por lo que ya no es posible analizarlos en función de sus condiciones contextuales. Éste es el caso de las colecciones privadas de alfarería producto de hallazgos en pueblos del río Sonora, tales como Moctezuma, Huachinera y Bacerac. Mencionemos también aquí la importante colección privada con sede en la ciudad de Culiacán, Sinaloa.

Los objetos artísticos en Huatabampo

En Huatabampo, los objetos arqueológicos pertenecen a diversas categorías: lítica, cerámica, conchas, arte rupestre, petroglifos, figurillas, etcétera. A ellos se suman ciertos objetos fabricados con fines ornamentales antes que utilitarios. Todos estos objetos están circunscritos por una cultura arqueológica determinada.

A este respecto, retomaremos aquí la clasificación utilizada en el capítulo anterior para ubicar cada objeto dentro de su contexto. La cerámica más antigua de la región corresponde a los descubrimientos realizados en el complejo Huatabampo por Ekholm (1947), Pailes (1994a) y Álvarez Palma (1990), en Guasave, Sinaloa, Cueva de la Colmena (somontano sonorense) y Machomoncobe, Sonora, respectivamente.

Acerca de la cerámica Guasave rojo de este complejo arqueológico, Noguera (1975: 316-317) afirma lo siguiente:

> Esta cerámica es de las más finas de Guasave. Según opinión de Ekholm, corresponde a una tradición completamente distinta de la cerámica decorada, lo cual señala que Guasave contenía una cultura que no era uniforme, sino que estaba integrada por la combinación de diversos elementos [...] Esta cultura de la cerámica roja, según el mismo Ekholm se denomina complejo Huatabampo [...] La típica cerámica de Huatabampo consiste en cajetes hemisféricos lisos, con los bordes ondulantes [...] Esta cultura Huatabampo no es típica mesoamericana.

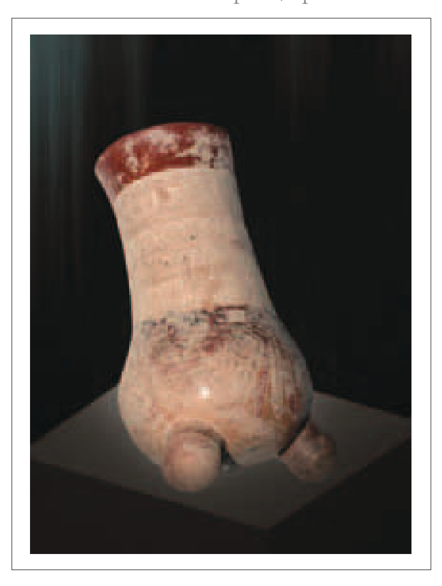
Los objetos señalados por Ekholm presentan una gran variedad. En el sitio Guasave, halló un total de 155 vasijas de barro. Esta cerámica, al igual que aquella proveniente de sitios vecinos, se asemeja mucho a la del complejo Aztatlán, que se extiende hacia el sur del estado de Sinaloa. Entre los diversos tipos de cerámica descritos por Ekholm se encuentran los siguientes: Guasave rojo sobre martillo; cerámica con representaciones de figuras de deidades emplumadas; Aztatlán polícromo; cerámica grabada Cerro Isabel; Sinaloa polícromo; Aguaruto inciso; El Dorado inciso; Guasave polícromo; Las Arganas inciso; San Pedro polícromo; Navolato polícromo; Guasave rojo y Amole polícromo.

Figura 2. Pieza cerámica



Fuente: Dibujo de Adriana Raggi, 1996. Colección Museo de las Joyas Arqueológicas de Sinaloa, Manuel Delgado Salas, Culiacán, Sinaloa.

Fotografía 1. Pieza de cerámica vaso trípode, tipo Cerro Isabel polícromo



Fuente: Fotografía de Miguel Olmos, 1996. Colección de arqueología de la UAS; Culiacán, Sinaloa. Reproducción autorizada por la Universidad Autónoma de Sinaloa.

Fotografía 2. Pieza de cerámica tipo Aztatlán

Fuente: Fotografía de Miguel Olmos, 1996. Colección del Museo de Arqueología de la UAS; Culiacán, Sinaloa. Reproducción autorizada por la Universidad Autónoma de Sinaloa.

Cuadro 5. Complejo Huatabampo

Fases y sitios	*Período*	*Ubicación*	*Objetos y estilos*
Fase Batacosa Sitio Cueva de la Colmena	250 d.C.	Sur de Sonora	Cerámica café burda. Batacosa café y Venadito café. Metates.
Fase Cuchujaqui	700 d.C.	Sur de Sonora, norte de Sinaloa	Huatabampo café y rojo, conchas, brazaletes, tiestos de cerámica Guasave rojo sobre gamuza, Navolato polícromo, malacates cónicos de barro, collar de concha nácar, cerámica Cuchujaqui rojo con desgrasante.
Fase Los Camotes	700 d.C.	Sur de Sonora	Loza con dibujos geométricos.
Fase Guasave Sitio Guasave (Mochicahui)	830-1050 d.C.	Sinaloa	Cerámica roja decorada con manos de extremos colgantes. Tambor, figurillas.
Fase San Bernardo Sitio Machomoncobe	1050 d.C.[1]	Sur de Sinaloa	Pipas de arcilla, hachas, metates. Cerámica San Bernardo corrugada (enrollada), como la cerámica Mogollón y Anasazi.[2] Tacuichamona polícromo. Cerámica pintada. Malacates. Figurillas (1350), pipas, petroglifos. Turquesa, conchas.

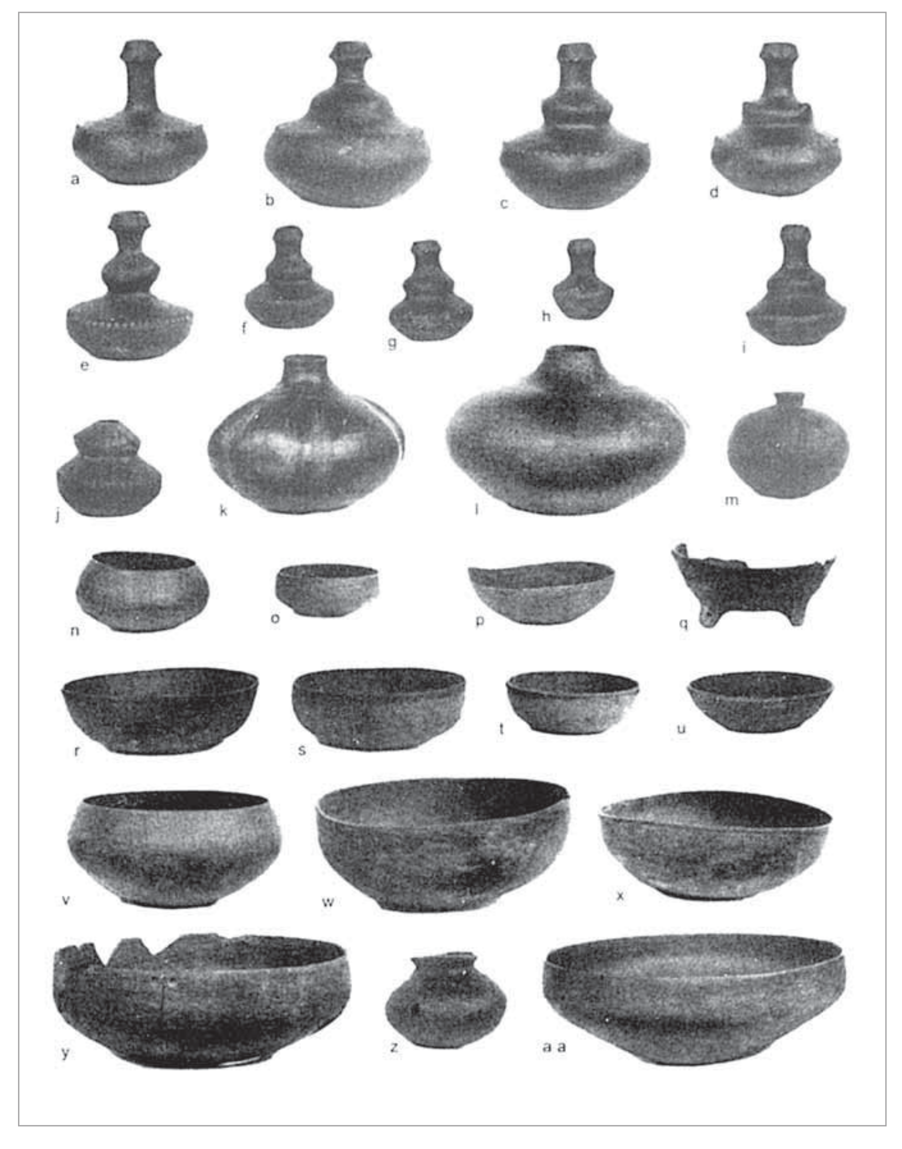
Fuente: Elaboración propia con base en Pailes (1994b), Manzanilla *et al.* (1988), Mehigan (1971) y Álvarez, (1990:73-74).
[1]Esta fase es contemporánea de la anterior; [2]Técnica consistente en aplanar los rollos de barro.

Las excavaciones realizadas por Ekholm también sacaron a la luz otros objetos, entre los que se cuentan piezas de alfarería en alabastro, máscaras ceremoniales con pico de guacamaya, pipas, malacates, hachas, metates, objetos decorados con motivos de serpiente emplumada, fragmentos de concha, brazaletes y, según Brand, pequeñas piezas labradas (Brand citado en Ekholm, 1941:27).

Entre los objetos hallados por Álvarez destaca un botellón de contorno rojo pulido, manufacturado mediante las técnicas de moldeado y enrollado (Álvarez, 1990:48),

con cuerpo globular, boca angosta y cuello alargado conocido como cuello de chimenea. Así como diversos cuencos y ollas.

Figura 3. Formas cerámicas, Guasave rojo



Fuente: Álvarez, 1990:47. Modificado de Ekholm, 1947.



Figura 4. Motivos de la cerámica Guasave

Fuente: Ekholm, 1947.

Existen así mismo diferentes estilos de figurillas, cuyas representaciones tienen gran relevancia en el plano cognitivo, pues constituyen manifestaciones de una mirada introspectiva especular que expresa la necesidad de representarse. Son, además, prueba de una reflexión en términos de identidad, lo cual remite a la idea de una recomposición de la organización social.

Las figurillas, vinculadas a las actividades funerarias, son muy comunes en este complejo, aunque tales tipos de representación provienen de una tradición típicamente mesoamericana y datan principalmente del período preclásico. Durante el posclásico, las figurillas ya sólo aparecen en la región septentrional mesoamericana y en la actual cultura del occidente de México, en los estados de Nayarit y Colima. Hacia el norte sólo se presentan en el sitio Snaketown de la cultura arqueológica Hohokam, por lo que Ekholm estableció semejanzas y paralelismos. Sin embargo, en los complejos arqueológicos de Huatabampo, al norte de Colima y Nayarit, ya no es común descubrir figurillas durante las excavaciones. Las que han sido descubiertas miden por lo general unos 40 centímetros y pertenecen a un tipo particular analizado por Álvarez (1990:51). Tales figurillas se asemejan mucho a las de las colecciones privadas de Culiacán: los ojos parecen estar dibujados con pequeñas líneas horizontales; la nariz está muy bien moldeada; un pequeño agujero hace las veces de boca; las orejas, integradas al rostro, tienen forma de semicírculo y llevan un agujero en su centro. Cabe destacar el hecho de que algunas piezas presentan características femeninas, por lo que es factible pensar que esas sociedades brindaban especial importancia al aspecto femenino de la reproducción, en un amplio sentido.

Fotografía 3. Figuras antropomorfas tipo Ojos Grano de Café. Tradición Huatabampo



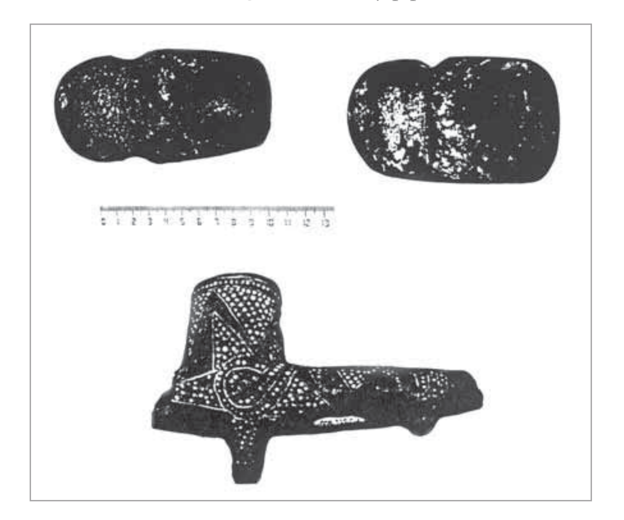
Fuente: Centro INAH, Sonora. Archivo fotográfico de la sección de arquología del Centro INAH Sonora. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

La lítica de la región incluye metates para moler maíz, semillas y granos de mezquite, así como hachas y malacates para hilar el algodón. Hoy en día, es posible encontrar en Sinaloa centenares de estas herramientas en superficie y los actuales habitantes de Tacuichamona, en el centro sur del estado, las siguen utilizando con frecuencia.

Por otro lado, los antiguos moradores del sur de Sinaloa solían fumar una especie de tabaco local, usual entre los cahitas en la era prehispánica, más exactamente en los territorios de los tahues, los acaxees y los guasaves. Así lo demuestra la gran cantidad de pipas halladas por Ekholm en Guasave; también están presentes en los sitios del sur de Sinaloa y en las colecciones privadas. En la actualidad, los únicos grupos que fuman una especie de tabaco silvestre son los guarijíos y los tarahumaras que viven en la parte alta de la sierra. Lo anterior parece apuntalar la teoría según la cual la cultura Río Sonora se difundió por la montaña desde el norte de Sonora hasta el sur de Sinaloa, para llegar al sitio de Tacuichamona.

Si bien la lítica es abundante en la región, no es muy variada. Ciertos objetos son muy fáciles de encontrar en varios sitios arqueológicos; tal es el caso de las hachas de garganta, utilizadas tanto para la guerra como para la caza y los quehaceres domésticos. El hacha en cuestión está compuesta por una piedra tallada, atada a una horquilla que la sostiene y mantiene fija, de allí su nombre. Tales herramientas aparecen prácticamente en todo el territorio, casi con la misma forma y el mismo estilo de fabricación.

Figura 5. Hacha y pipas



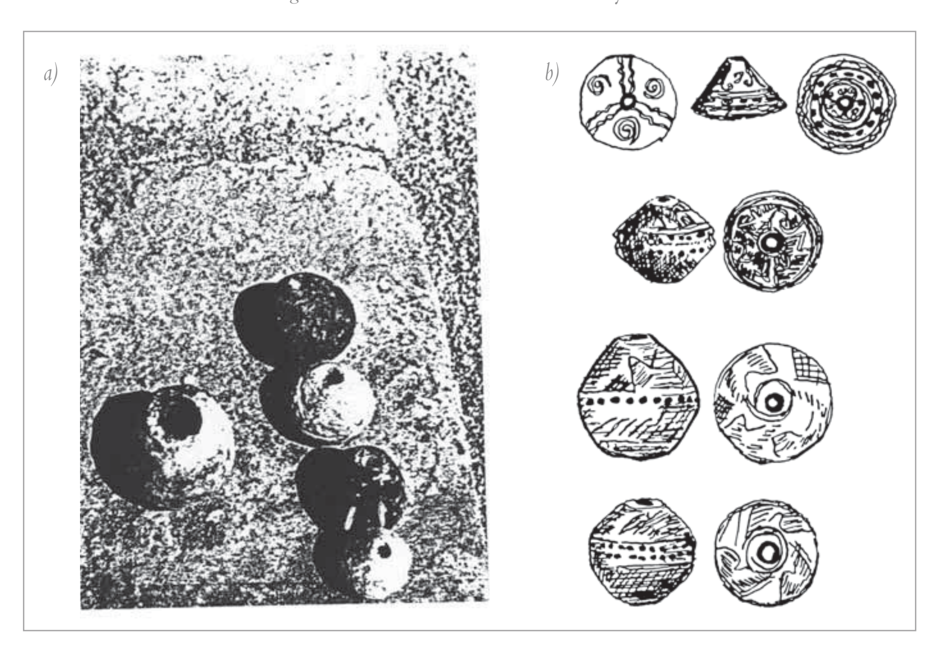
Fuente: Fotografía de Miguel Olmos, 1996. Colección del Museo de Arqueología de la Universidad de Sinaloa, Culiacán, Sinaloa. Reproducción autorizada por la Universidad Autónoma de Sinaloa.

Fotografía 4. Complemento de mortero fijo con evocación fálica



Fuente: Fotografía de Carlos Gonzáles, 2010. Museo Regional de la Universidad de Sonora.

Figura 6. Malacates de Tacuichamona y Culiacán



Fuente: *a)* Registro realizado por Miguel Olmos; Colección particular Tacuichamona; *b)* Noguera, 1975.

Figura 7. Objeto cerámico Guasave y máscaras ceremoniales con forma de guacamaya[19]

Fuente: Ekholm, 1942:86.

En cuanto a los objetos ornamentales propiamente dichos, las excavaciones han permitido sacar a la luz brazaletes hechos de concha, pendientes y fragmentos de concha utilizados a manera de cuentas. En fases posteriores a la fase Batacosa, es decir, después de 700 d.C., los intercambios de cerámica se intensificaron. Las más recientes investigaciones indican que en la región de Huatabampo, al igual que en las regiones aledañas, existía alfarería de tipo Guasave, lo cual parece confirmar los intercambios a nivel regional.

[19]Estas máscaras están vinculadas con la tradición funeraria, de la cual es poco común hallar rastros materiales. Son objetos de gran importancia, pues tienen la propiedad de representar animales que simbolizan en cierto modo la jerarquía del grupo. Al igual que en Casas Grandes, la figura de la guacamaya desempeñó un papel muy importante en la indumentaria ritual, la cual daba valor las plumas de ave, representadas también en la cerámica.

Otros objetos han sido descubiertos al sur de Sinaloa. En 1987, Mendiola señalaba un sitio llamado Los Torres, de donde provienen dos flautas de barro con características antropomorfas (Mendiola, 1994:85). El hallazgo es importante, pues sirve como indicador del grado de manipulación de los sonidos y permite desplazar hacia el norte la frontera musical mesoamericana, puesto que las últimas flautas de cerámica de cuya existencia se sabía las encontró Ekholm al sur de Sinaloa, en Guasave.

Los brazaletes y otros objetos de concha, incluyendo los pendientes, tuvieron gran presencia en la época prehispánica. Ahora bien, los brazaletes eran objeto de una utilización peculiar entre los antiguos grupos del noroeste de México, puesto que otorgaban prestigio a sus propietarios. Diversas fuentes bibliográficas mencionan la función de los brazaletes y otros objetos de concha en las sociedades del noroeste. Pérez de Ribas (1985:86; citado por Villalpando, 1987:24) afirma, por ejemplo, que:

> La barba y brazos se labraban al modo de los moros de Barbería y los ojos en alcohol; las orejas adornaban con unos lazos de hilo de algodón azul, porque agujerándolas alrededor colgaban de ellas algunos dijesillos y aun los varones hacían lo mismo, colgando también de la ternerilla de la nariz, que taladraban desde niños, unas pedrezuelas a modo de esmeraldas que ellos estiman mucho.

Baltasar de Obregón (citado por Suárez Diez, 1994:223) abunda en el mismo sentido:

> El más poblado y el mejor pueblo de Cinazo [...] vieron (los españoles) asomar mil hombres [...] en orden de guerra, [...] apercibidos de ricas rodelas de pluma [...] arcos y flechas [...] y con adorno de mucha plumería [...] *conchas y caracoles* de diferentes modos y *perlas* traían en sus cuellos y gargantas de los pies muchos *caracoles*, y dijes *piedras de la mar* con que venían haciendo notable estruendo.

Los objetos de concha se fabricában en varios lugares, dentro de un amplio perímetro del territorio septentrional de Mesoamérica y tuvieron mayor presencia en el noroeste de México y el sur de Estados Unidos. Los hay en lugares muy alejados de la costa, incluso a 500 kilómetros de distancia. Tal es el caso de Casas Grandes, sitio ubicado e n la montaña, en lugares de difícil acceso cuando se viene del litoral. No obstante, hubo intercambios de concha entre varias culturas. Las rutas de intercambio recorrían la región de norte a sur y de este a oeste, es decir, del litoral sonorense hacia Casas Grandes y Nuevo México, de Nayarit y el litoral jalisciense hacia Casas Grandes, según consta en el cuadro 2, donde resulta evidente la presencia de varias especies y diversos tipos de conchas y caracoles.

En otras palabras, aun cuando los habitantes cambien con el transcurrir del tiempo, al igual que lo hacen los paisajes ecológicos, resulta relativamente fácil seguir la pista de las evidencias de los intercambios. Cuando cierto tipo de concha se desarrolla en un lugar preciso del litoral y posteriormente aparece a varios cientos de kilómetros de allí, en el marco de otro complejo, puede verse en ello la existencia de

relaciones comerciales entre diferentes grupos. Así ocurre con la especie *Persicula bandera*, característica de la Bahía de Banderas, Jalisco, de la cual se han encontrado huellas en Nayarit y Casas Grandes (Olguín, 1991).

Cuadro 6. Tipos de conchas y caracoles utilizados para manufacturar brazaletes, pendientes, anillos y cuentas

Nombre científico	*Fuente*	*Cultura*
Dosinia ponderosa (B) (P)	Álvarez (1990:64)	Huatabampo, 1050 d.C.
Laevicardium elatum (herramientas de trabajo)	Álvarez (1990:64)	Huatabampo
Chama echinata (P)	Olguín (1991:14)	Cerro del Huistle, 300 d.C. (Jalisco)
Cuentas odontoides *Chama echinata* (P) (B)	Ekholm (1942:109) Di Peso (1974:434-442) Olguín (1983)	Casas Grandes, 700-1060 y 900-1060 d.C. Guasave, 1000-1200 d.C. Cerro del Huistle
Vermetus tripsicha (C)	Di Peso (1974)	Casas Grandes
Serpulorbis orizata (C)	Di Peso (1974:390-410) Olguín (1991:15) Ekholm (1942) Álvarez (1990:63)	Casas Grandes: período antiguo, fase Perros Bravos El Huistle Guasave Huatabampo
Persicula bandera	Olguín (1991:16) Di Peso (1974)	Cerro del Huistle Casas Grandes
Trachycardium panamense (herramientas de trabajo)	Álvarez (1990:63)	Huatabampo
Glysimeris gigantea (B) (A)	Álvarez (1990:63) Pailes (1976:319) Bowen (1976:166) Villalpando (1987:27)	Huatabampo Huatabampo Trincheras
Pseudochama inermiso (C)	Álvarez (1990:64)	Huatabampo
Ostrea corteziensis (herramientas de trabajo)	Álvarez (1990:65)	Huatabampo
Conos (A) (C) *Haliotis* (P) *Ollivela* (P) *Pecten* (P)	Villalpando (1987:28)	Trincheras

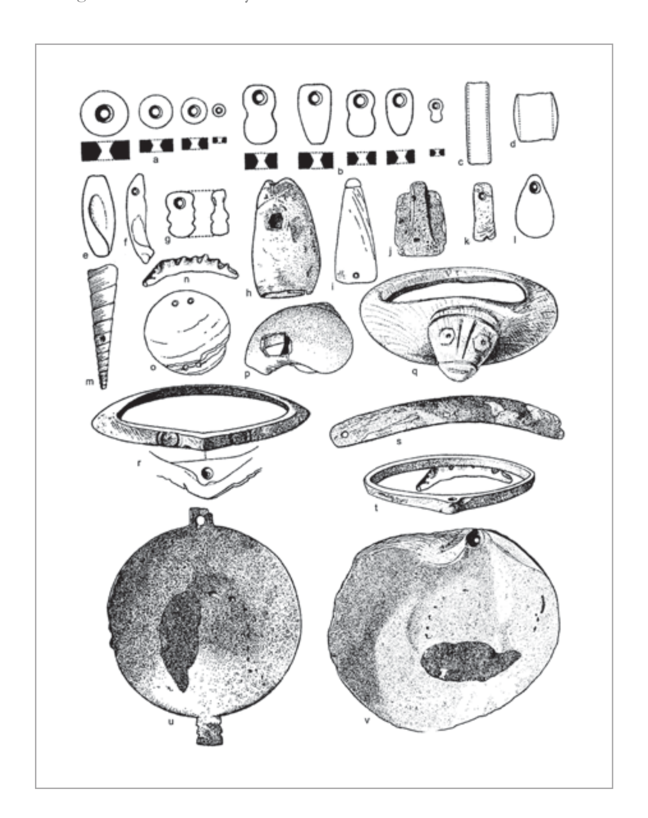
(*continúa*)

(*continuación*)

Nombre científico	*Fuente*	*Cultura*
Glycmeris (B) *Columbella* (P) *Tais* (P) *Conus* (P) (A) (C) *Spondylus* (P) *Laevicardium* (P) *Trachicarium* (P) *Nemocardium* (P) *Vermetus* (C) *Oliva* y *Ollivela* (P)	Villalpando y McGuire (1991:48-55)	Trincheras

Fuente: Elaboración propia con base en los autores indicados en la columna Fuente
Notas: B: Brazaletes; P: Pendientes; A: Anillos; C: Cuentas.

Figura 8. Pendientes y brazaletes de concha del sitio Guasave



Fuente: Ekholm, 1942:110.

Figura 9. Pendientes y brazaletes de concha, Huatabampo

Fuente: Álvarez, 1990:64.

Los objetos de cobre, sobre todo los cascabeles, merecen un apartado especial. Han sido descubiertos en varios sitios de la República mexicana, principalmente en el oeste y en el noroeste. En varias representaciones de danzas prehispánicas los personajes portan cascabeles atados a las pantorrillas o a los tobillos. Los antiguos purépechas, cahitas e indios Pueblo utilizaban ya dichos instrumentos.[20] También se fabricaban cascabeles de cobre en Casas Grandes y en algunos sitios de Arizona, en Estados Unidos.

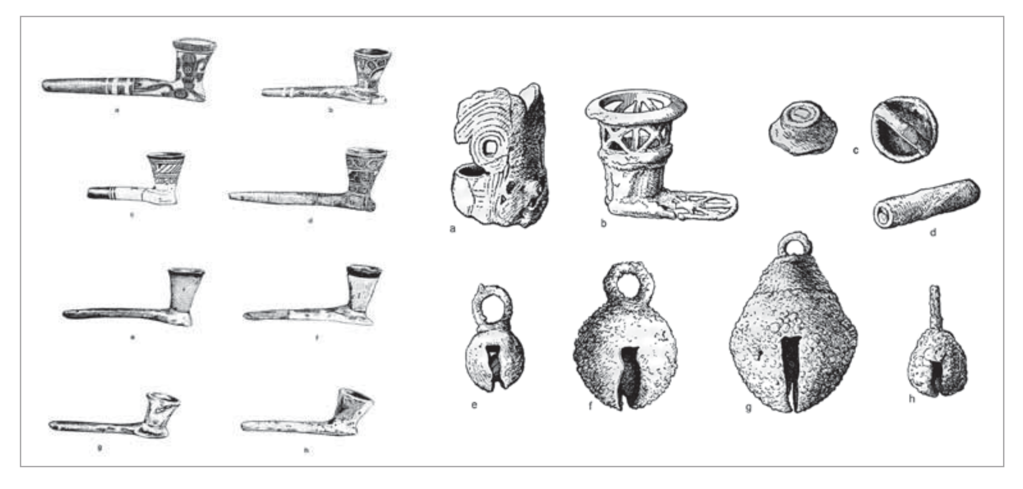
Según Hosler, es muy probable que tanto la forma de las hachas como las técnicas de fabricación de diversos objetos metálicos provengan de la influencia de América del Sur, donde el trabajo del metal solía ser más elaborado. Dichas técnicas, por razones aún desconocidas, habrían llegado hasta el oeste de México, ya sea mediante la influencia de América Central, mediante la difusión de rasgos culturales llegados por mar. Sea como fuere, a la llegada de los españoles, varias culturas mexicanas trabajaban ya los

[20]Los cascabeles fueron hallados en Sinaloa, en la región cahita prehispánica, por Gordon Ekholm, en el sitio de Guasave (1942). Acerca de la región purépecha, véase Rubín de la Borbolla (1944) así como Hosler (1994). Acerca del noroeste de México y el suroeste de Estados Unidos, véase Dannals (1994). Acerca de Casas Grandes, véase Di Peso, 1974.

metales, aun cuando no se recurría a ellos para la fabricación de objetos de grandes dimensiones.

La búsqueda de metales tiene singulares consecuencias, pues la metalurgia siempre se ha considerado como un indicio de desarrollo técnico, así como de dominio y transformación de la naturaleza. Ahora bien, los antiguos moradores del territorio en cuestión no aplicaban tales parámetros en su lógica de producción. Para ellos, los cascabeles poseían ante todo una importancia fundamental como objetos ceremoniales y como objetos sonoros utilizados muy probablemente en las danzas. Disponemos de dos referencias precisas que tienden a confirmar este uso: por un lado, el hecho de que los aztecas utilizaban instrumentos semejantes y por el otro, el hecho de que los tarahumaras y los cahitas sigan empleando dichos instrumentos en la actualidad, si bien ambos grupos fabrican cascabeles tradicionales con capullos de gusanos de seda silvestres rellenos de piedrecillas. Cabe así mismo señalar que los cascabeles metálicos aparecen en nuestros días en la faja de los danzantes de Pascola, además de formar parte de la indumentaria para la danza de Matachines, introducida por los religiosos durante el siglo XVI.[21]

Figura 10. Pipas y cascabeles de cobre



Fuente: Ekholm, 1942:98.

[21]Para mayor información, véase más adelante el capítulo "Sistemas de representación: Lenguaje y mitología" acerca de la danza y la música en el noroeste.

Los objetos artísticos en Trincheras

A más de 600 kilómetros al norte de Huatabampo se encuentra el complejo Trincheras. Este conjunto de sitios constituyó uno de los mayores asentamientos poblacionales del noroeste, tal como lo indicábamos ya en el capítulo anterior. Por sus dimensiones, Trincheras es quizá el segundo centro poblacional, después de Casas Grandes. En los cerros de este complejo, tal como ocurría en Huatabampo, los antiguos grupos pápagos, entre otros, realizaban diferentes tipos de alfarería. La cultura Trincheras constituye también uno de los más antiguos complejos culturales en el noroeste, pues su fase Atil (200-800 d.C.) es contemporánea de la fase Batacosa de Huatabampo (250 d.C.). La cerámica Trincheras, empero, es más elaborada durante el mismo período; los estilos de esa época corresponden a la cerámica lisa sobre rojo. Durante la fase Altar aparecieron, entre otras, la cerámica delgada rojo sobre café y la púrpura sobre rojo.

En su tipología de la cerámica, Villalpando y McGuire (1993:31-38) incluyen cerámicas lisas rojas y cerámicas pintadas. Dentro de la primera categoría caben la cerámica Trincheras lisa, la lisa delgada, la lisa tardía, la roja tardía, la lisa Tiburón y la desconocida lisa. La segunda incluye la cerámica Trincheras púrpura sobre rojo, la Trincheras púrpura sobre café, la Nogales polícromo, la Santa Cruz polícromo y las cerámicas polícromas de Chihuahua. Por su parte, dentro de la clasificación de la cerámica de la región del Río Sonora, emparentada con la de Casas Grandes, Braniff incluye la tipología siguiente: cerámica lisa sin adornos, cerámica con textura, cerámica pintada y cerámica intrusiva, aunque ciertos tipos de cerámica también se hallaron lejos de la montaña, como la cerámica sin adornos descubierta en el litoral de la región seri.

Pese a los grandes aportes de las más recientes investigaciones acerca de los estilos Trincheras, las publicaciones suelen incluir muy contadas ilustraciones. El problema de esta cerámica estriba en que, las más de las veces, sólo se han encontrado fragmentos dispersos en los alrededores de los sitios estudiados. En general, se ha aplicado a la cerámica Trincheras la tipología utilizada para el valle de Altar. Sin embargo, también se ha analizado la idea de la difusión de los rasgos de norte a sur, en la medida en que esta interpretación permite establecer vínculos con las cerámicas Mogollón y Hohokam (Villalpando y McGuire, 1993:31-38; Fish y Downum, 1992).

Cuadro 7. Cultura Trincheras

Fases	*Períodos*	*Materiales*
Atil Sitio: Río Altar	200-800 d.C.	Cerámica lisa sobre rojo, con bandas. Hornos. Inicio del trabajo con concha. Productos agrícolas.

(*continúa*)

(*continuación*)

Fases	*Períodos*	*Materiales*
Altar	800-1300 d.C.	Cerámica púrpura sobre rojo, Altar polícromo y Nogales polícromo; cerámica delgada lisa y cerámica delgada roja sobre café y púrpura sobre rojo.
Realito	1300-1450 d.C.	Metates delgados, restos de brazaletes y techos, cerámica.
Santa Teresa	1450-1690 d.C.	Puntas de flecha, cerámica.
Oquitoa	1690-1840 d.C.	Oquitoa rojo sobre café y Altar rojo.
Fase O'odham	1840	Altares ceremoniales.

Fuente: Elaboración propia con base en Villalpando (2001b), Villalpando y McGuire (1993), Bowen (1994) y Sauer y Brand (1931).

Figura 11. Cuencos, Nogales polícromo

a) Cuencos, Nogales polícromo
b) olla
c) tecomate

a

b

c

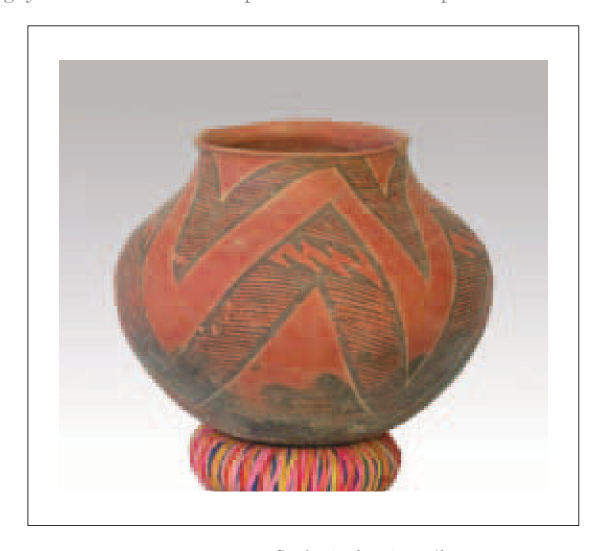
Fuente: Álvarez, 1985:237; modificado de Haury, 1976.

Fotografía 5a. Trincheras lisa



Fuente: Centro INAH, Sonora. Archivo fotográfico de la sección de arquología del Centro INAH Sonora. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Fotografía 5b. Cerámica Tonto polícroma o Rincón polícroma, de Arizona



Fuente: Fotografía de Carlos González.
Museo Regional de la Universidad de Sonora.

Fotografía 6. Pieza cerámica Tecomate tipo Tiburón liso. Tradición Costa Central



Fuente: Fotografía de Júpiter Martínez. Centro inah, Sonora.
Archivo fotográfico de la sección de arquología del Centro INAH Sonora.
Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Fotografía 7. Motivos ornamentales de la cerámica encontrada en la región del río Sonora[22]

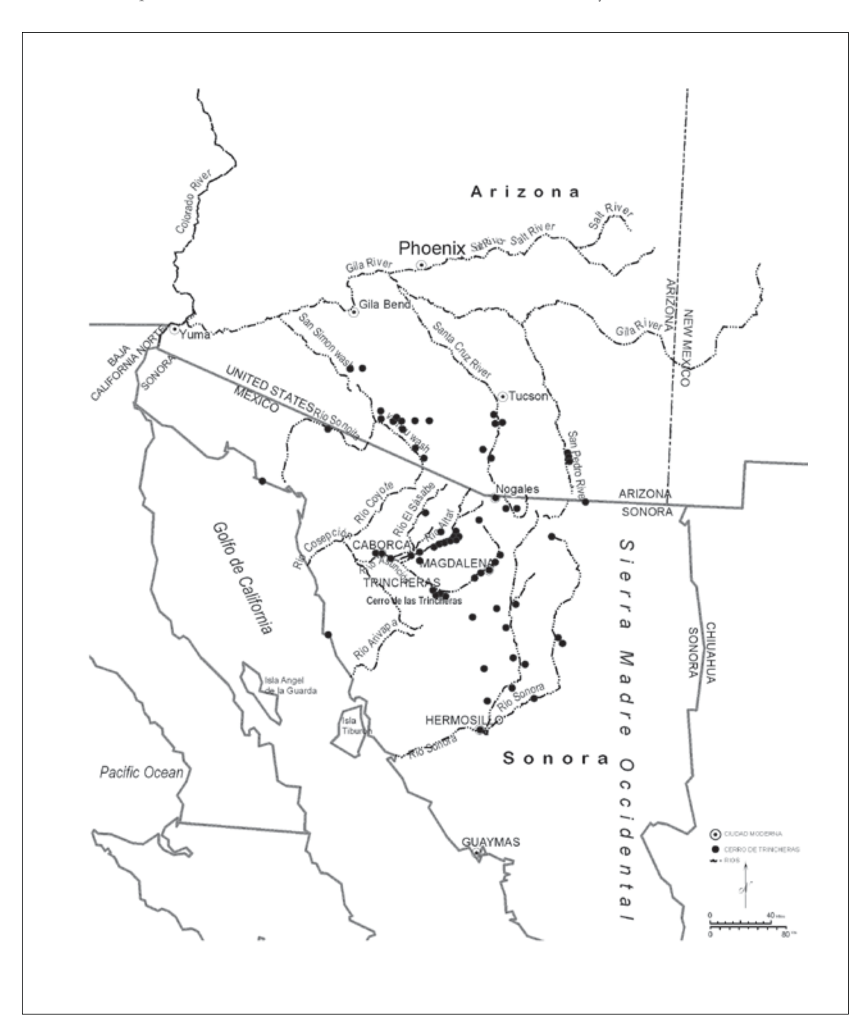


Fuente: Fotografía de Miguel Olmos, 1996.
Colección particular de Julián Moreno, Moctezuma, Sonora

[22]Fragmentos de cerámica de una colección privada de Julián Moreno en la ciudad de Moctezuma, Sonora.

La cultura Trincheras incluye varias colinas dispersas en diferentes puntos del norte de Sonora y en Estados Unidos. En esos sitios se ha hallado cerámica de estilo Casas Grandes y de estilo Hohokam, entre otros, ya que dichos materiales se extendieron dentro de un amplio perímetro, conservando lazos culturales con otros sitios del territorio estadounidense (mapa 6).

Mapa 6. Sitios de los cerros de trincheras en México y Estados Unidos



Fuente: Fish y Downum, 1992:62.


Fotografía 8. Hacha



Fuente: Fotografía de Amanda Aggi, 2010; Colección particular de Marco Palma; Culiacán, Sinaloa.

Los objetos artísticos en Casas Grandes

La cerámica Casas Grandes presenta gran variedad de estilos y formas, sobre todo durante el período medio (1060-1470 d.C.) y el período tardío. La decoración de dicha cerámica del norte de Chihuahua constituye una de sus características más notables, pues consiste en líneas geométricas y motivos naturalistas con trazos delgados y anchos, incluyendo triángulos. Se ha propuesto la siguiente clasificación de los tipos cerámicos: polícromo rojo y negro sobre ocre, rojo y negro, bañado en blanco, rojo y negro sobre café, café oscuro sobre gris, negro sobre rojo, rojo inciso, amarillo inciso, negro con o sin pulimento, cerámica corrugada lisa (Carey, 1931; Noguera, 1975:435 y Di Peso, 1974). Dentro de su diversidad, la cerámica Casas Grandes abarca estilos muy peculiares, propios de esa cultura. Existen, por ejemplo, figuras antropomorfas que se asemejan a tecomates, excepcionales en alfarería. La cerámica con líneas geométricas es muy característica de la región y está repartida en varios sitios del noroeste. De hecho, es posible establecer una correspondencia entre las variedades cerámicas halladas en Casas Grandes y aquéllas descubiertas por Braniff durante sus excavaciones en el Río San Miguel, Sonora.

Cuadro 8. Cronología Casas Grandes

Fase	*Período*	*Materiales y características*
PERÍODO VIEJO	700-1060 d.C.	Casas subterráneas, primeras aldeas agrícolas. Sistema hidráulico avanzado.
Fase Convento	700-900 d.C.	Primeros asentamientos humanos.
Fase Pilón	900-950 d.C.	Intercambios comerciales con las culturas Hohokam, Mogollón, Anasazi y culturas del Golfo de California.
Fase Perros bravos	950-1160 d.C.	Casas acantilado, graneros, plazas. (Cueva de la olla), deformación del cráneo.
PERÍODO MEDIO	1060-1470 d.C.	Juego de pelota, edificios, ofrendas. Comercio de plumas de guacamaya verde (*Ara militaris*), tumbas. Cascabeles, conchas de diversos tipos, hachas, agujas, 500 osamentas de guacamaya roja y verde (*Ara macao* y *Ara militaris*), metates, hornos, puertas en forma de "t".
Fase Buena fe	1060-1205 d.C.	Construcción y proyecto de la ciudad de Paquimé, influencia de los grupos mesoamericanos.
Fase Paquimé*	1205-1261 d.C.	Apogeo de la ciudad de Paquimé, canales alrededor de la ciudad, estabilidad política.
Fase Diablo	1261-1340 d.C.	Decadencia de la ciudad y de las estructuras sociales, incendios e intromisión de grupos nómadas; migración hacia el norte y hacia las montañas.
PERÍODO TARDÍO	1340-1660 d.C.	Ocaso manifiesto de la cultura, evidencias en la cerámica.
Fase Espagnoles (Nárez, 1994:106)	1600-1821 d.C.	Llegada de los españoles a la región.
Fase Antonio de Padua	1663-1686 d.C.	Establecimiento de la primera misión.
Exploración del sitio por Dipesso y Gamboa	1958-1961	
Musée Régional par Braniff	1989	

*Según Jesús Nárez (1994), el vocablo Paquimé significa "no sé".
Fuente: Elaboración propia con base en Braniff (1975), Di Peso (1974), Brown, (1991) y Nárez (1994).

Cuadro 9. Sitio Convento

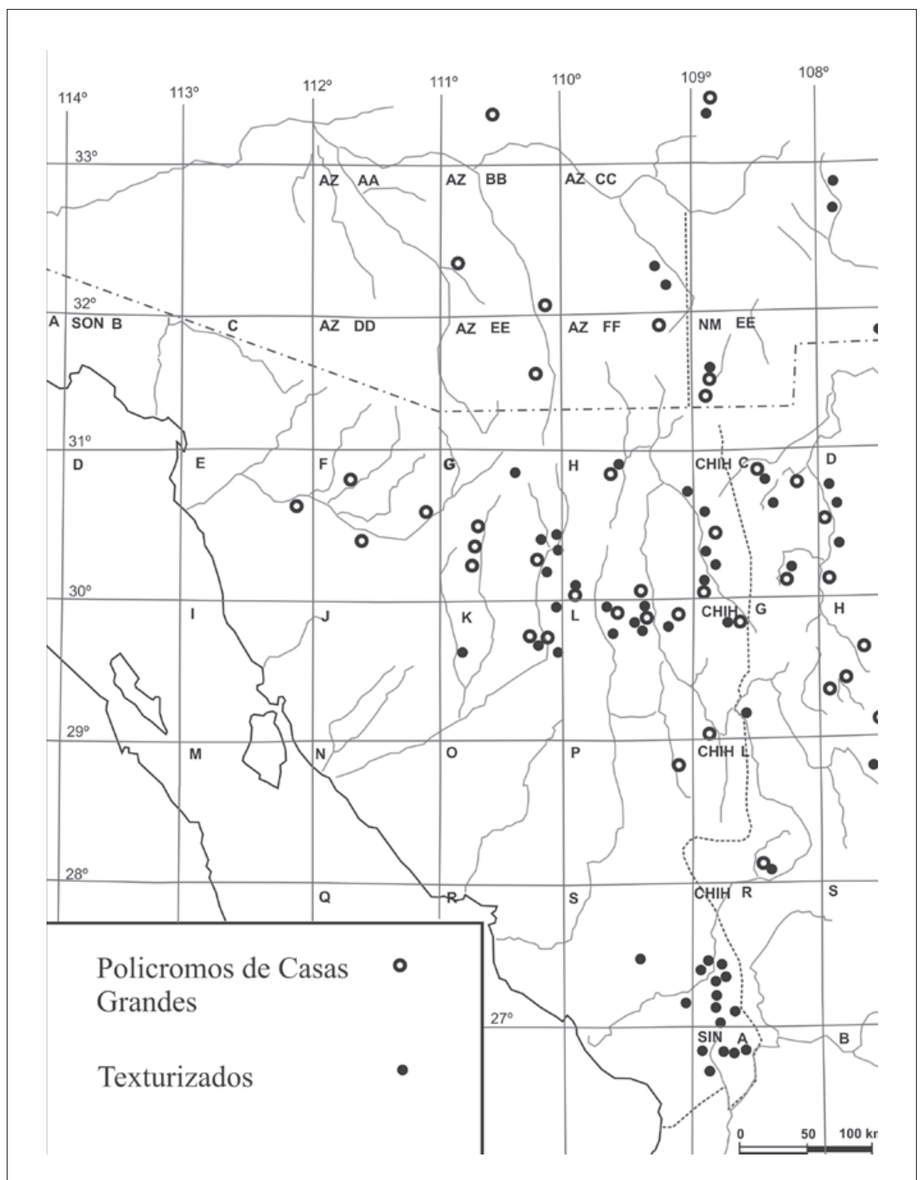
Fases	*Períodos*	*Materiales*
PERÍODO ANTIGUO	600-975 d.C.	Construcción de piedra y tierra; relaciones comerciales con culturas del norte y del sur.
Fase Convento	975-1075 d.C.	
Fase Pilón	1075-1150 d.C.	
Fase Perros bravos		

Fuente: Elaboración propia con base en Brown (1991), Philips (1989:373) y Nárez (1994:93-96).

Figura 12. Motivos cerámicos de Casas Grandes

Fuente: Adapatado de Noguera, 1975.

Mapa 7. Distribución de la cerámica polícroma e incisa



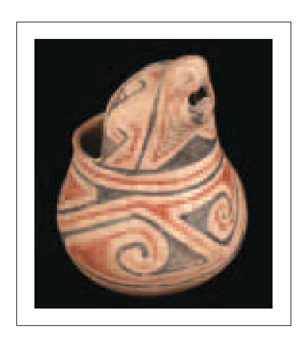
Fuente: Braniff, 1991:56.

Fotografía 9. Cerámica zoomorfa en forma de codorniz

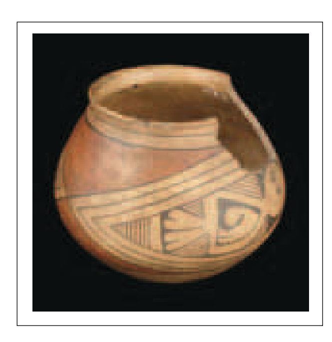


Fuente: Fotografía de Miguel Olmos, 1996. Colección particular de Julián Moreno, Moctezuma, Sonora.

Fotografía 10. Cerámica zoomorfa



Fotografía 11. Vasija de cerámica con el motivo de guacamaya característico de Casas Grandes



Fuente: Título original: Vase zoomorphe Chihuahua. ©Foto SCALA, Florencia. Musée du quai Branly. Colección precedente: Musée de l´Homme. Donante: Auguste Genin, 2010.

Figura 13. Cerámica Casas Grandes estilo de líneas geométricas



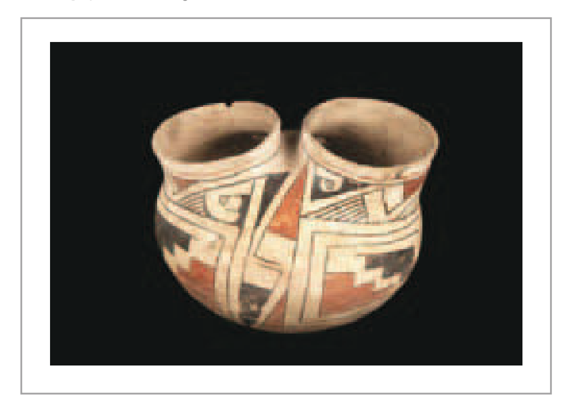
Fuente: Dibujo de Adriana Raggi, 1996.
Colección particular de Julián Moreno, Moctezuma, Sonora.

Fotografía 12. Reprografía olla polícroma tipo Paquimé



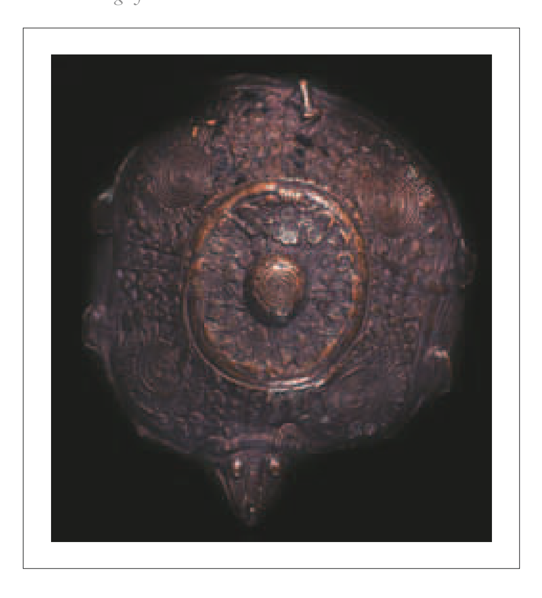
Fuente: D.R. © Ignacio Guevara / Arqueología mexicana / Raíces.
Ilustración hecha para la publicación de los viajes de Lumholtz:
El México Desconocido (1902) ilustración de: R.Cronau

Fotografía 13. Vasija de cerámica con embocadura doble



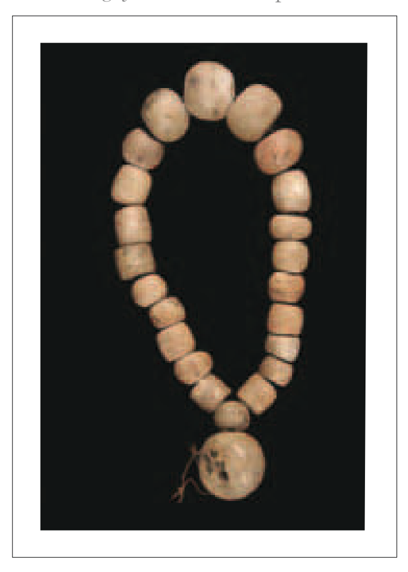
Fuente: Título original: Vase Chihuahua. ©Foto SCALA, Florencia. Musée du quai Branly.
Colección precedente: Musée de l´Homme. Donante: Auguste Genin, 2010.

Fotografía 14. Cascabel de cobre zoomorfo



Fuente: D.R. © Pacheco, Marco Antonio/Arqueología Mexicana/ Raíces.

Fotografía 15. Collar de piedras



Fuente: Título original: Collier Chihuahua. ©Foto SCALA, Florencia. Musée du quai Branly.
Colección precedente: Musée de l´Homme. Donante: Auguste Genin, 2010.

Fotografía 16. Puntas de lanza (Casas Grandes)[23]



Fuente: Título original: Pointe le lance Chihuahua. ©Foto SCALA, Florencia. Musée du quai Branly. Colección precedente: Musée de l´Homme. Donante: Auguste Genin, 2010.

Conclusión

Hoy en día, se dispone de una idea bastante clara acerca de las modalidades de elaboración de los objetos en las culturas arqueológicas del noroeste. Sin embargo, resulta evidente que priman diferencias notables entre los grupos que practicaban una economía

[23]Los objetos resguardados por el Museé du quai Branly pertenecen a la colección Genin, pero se carece de datos acerca de su proveniencia exacta.

basada en la caza y la recolección y aquéllos cuya economía dependía de las actividades agrícolas. En otras palabras, las representaciones producidas por el cazador-recolector difieren de las de agricultor. ¿Qué representan los cazadores-recolectores en su iconografía? ¿Qué representan a su vez los agricultores ocasionales? De hecho, es poco común encontrar grupos exclusivamente dedicados a la caza y a la recolección. Exceptuando los casos de Casas Grandes, Trincheras y Huatabampo, la mayor parte de los grupos poseía una economía basada en la caza y la recolección, con una agricultura poco regular. No podemos dejar de mencionar el caso de la cultura arqueológica seri, que desafortunadamente no encontró cabida en nuestro estudio y en cuyo seno se fabricaban objetos ligados a una práctica económica exclusivamente basada en la caza y la recolección.

Los grupos de cazadores-recolectores suelen utilizar materiales ligeros, de fácil transporte, para sus representaciones estéticas, por lo que su trabajo recurre a la recolección y la recuperación de conchas para fabricar collares. En el litoral de Sonora, los lugares donde se encuentran los grupos de tradición de caza y recolección coinciden con los centros de producción de concha, proveedores de materia prima para los centros de población más alejados.

Además, la producción cerámica del cazador-recolector recurría a materiales más resistentes, aunque en ocasiones tuviese una representación iconográfica poco elaborada. En este caso, es posible mencionar por ejemplo la cerámica cáscara de huevo de los seris, así como la cerámica roja y café sin dibujos. En el caso de los pueblos con algún tipo de agricultura, destacan tanto la cerámica Trincheras, con motivos en color como la cerámica Mixteca-Puebla hallada por Ekholm, y también, obviamente, la cerámica Casas Grandes con sus múltiples motivos iconográficos: guacamayas, serpientes, maíz, etcétera.

En el siguiente capítulo, veremos que las representaciones rupestres carecen de datación exacta; es por ello que no las consideramos aquí anteriores a las manifestaciones cerámicas, pues es posible que los petroglifos y la pintura rupestre sean tan antiguos como muchos objetos de alfarería. En cambio, las piedras presentan motivos semejantes a los de la cerámica. Las grecas sencillas, dobles o compuestas llegan a coincidir en ambos casos para la representación de diversos objetos, elaborada a menudo a partir de la evocación de la lluvia, del agua y de los lugares sagrados, es decir, aquellos lugares donde la vida puede surgir.

•

El arte rupestre

Introducción

El estudio del arte rupestre en el continente americano siempre ha resultado problemático. Mientras que en el viejo continente el arte rupestre data de 35000 a 25000 años antes de nuestra era, las manifestaciones rupestres en Norteamérica suelen corresponder a un período entre 11 500 y 10 000 años a.C. La mayor parte de las manifestaciones rupestres de la región noroeste datan, por su parte, de la era cristiana. El arte de América del Sur obedece a fechas diferentes; según Emmanuel Anati, el arte más antiguo del nuevo mundo ha sido hallado en Lagoa Santa, Brasil y data de 17 000 años a.C. El mismo autor omite señalar una fecha precisa en el caso de Norteamérica, aunque sí menciona el descubrimiento de pinturas con figuras de la fauna pleistocena, sin entrar en detalles (Anati, 1995:141).

Desde luego, la lógica para analizar el arte del continente americano no tiene por qué coincidir con aquella que se aplica al arte antiguo de los continentes europeo o africano. La experiencia cultural en el noroeste de México ha sido y sigue siendo radicalmente diferente de la de otras culturas, incluyendo la mesoamericana.

Resulta asombroso comprobar cómo los motivos que adornan los petroglifos y el arte rupestre en todos los rincones del planeta tienen elementos en común, además de las previsibles y notorias diferencias. Los círculos concéntricos, las espirales, las representaciones humanas, los animales –especialmente los cérvidos– por lo general forman parte de las preocupaciones sensibles desde los orígenes. Por ende, habrá que admitir que las representaciones rupestres están estrechamente relacionadas con su entorno ecológico. En otras palabras, las representaciones zoomorfas o fitomorfas, al igual que las representaciones geométricas, abstractas y astronómicas (incluyendo la del sol, la

luna y las estrellas) tienen hondas implicaciones en la representación de la reproducción material y espiritual de la cultura. Las evocaciones de la fertilidad fueron también una constante en las representaciones rupestres, según veremos más adelante. La asociación con elementos acuáticos suele ser, así mismo, un motivo recurrente en las diferentes representaciones y no es una casualidad que muchos sitios se encuentren cerca de ríos o manantiales. El agua siempre ha sido fuente de vida, máxime en regiones esencialmente desérticas o con un nivel de aridez relativamente alto.

Uno de los objetivos de este capítulo consiste, pues, en mostrar las imágenes representadas en piedra en el noroeste, trátese de petroglifos o de pictografías. Empezaremos por evocar la discusión acerca de los principios de comunicación del arte rupestre visto como un medio de comunicación sensible. Posteriormente, mencionaremos los principales trabajos sobre el arte rupestre realizados en el noroeste. Más adelante, haremos un balance de diversas propuestas teóricas y metodológicas aplicables al estudio del arte rupestre, con el fin de esbozar una primera taxonomía de motivos iconográficos de la región. Para ello, dividiremos al noroeste en subregiones de investigación, que no siempre corresponden a las culturas arqueológicas expuestas con anterioridad. Para presentar las muestras seleccionadas aplicaremos una división arbitraria por subregiones y distinguiremos las siguientes: *a)* Baja California, *b)* norte de Sonora, *c)* sur de Sonora y norte de Sinaloa, *d)* sur de Sinaloa, y *e)* otros ejemplos de Sinaloa. Apoyándonos en los trabajos de los investigadores de la región, ofreceremos un resumen acerca de los sitios de arte rupestre correspondientes para cada estado de la república.

De hecho, hasta ahora, los intentos por representar el arte rupestre en los trabajos de investigación han tenido un éxito relativo, dado que se han limitado a la formulación de hipótesis, sobre todo en cuanto a la tipología de los motivos. Estudiar dichos dibujos dista de ser algo fácil, pues exige una gran capacidad sensible y perceptiva, además de un sólido conocimiento de la cultura indígena. Aquí, nuestras interrogantes principales girarán en torno de la percepción sensible: ¿tiene aún el arte rupestre la capacidad de impresionarnos o conmovernos? De ser así, ¿por qué? ¿Es posible poner en marcha un dispositivo estético que nos permita apreciar cabalmente la sensibilidad original durante la contemplación de los dibujos?

También cabría interrogarse acerca del método de análisis y de interpretación del arte rupestre: ¿es posible clasificar los estilos del arte rupestre por regiones y determinar cuáles fueron las influencias y cuáles los intercambios simbólicos en la era prehistórica y en la era prehispánica? ¿Tienen los cazadores-recolectores una manera peculiar de representarse su entorno? ¿Existía acaso una división técnica del trabajo artístico en el ámbito del arte rupestre? ¿Quiénes pintaban, quiénes grababan, quiénes realizaban los geoglifos? ¿Qué queda realmente de todas esas representaciones? ¿De qué manera inciden las representaciones rupestres en los símbolos estéticos e imaginarios colectivos en el noroeste? ¿Está el arte rupestre íntimamente vinculado con la percepción del tiempo y del espacio en la cosmología de los grupos indígenas del noroeste de México

en la actualidad? Desde esta misma perspectiva, es importante indagar también sobre la articulación de los símbolos estéticos en el transcurso de la historia: ¿qué representaciones perduraron? ¿Cómo se incorporaron al discurso religioso colonial y, más tarde, a la cosmovisión contemporánea? En este estudio, intentaremos aportar elementos de respuesta a éstas y otras interrogantes para construir una visión global del fenómeno estético de la región.

Cabe subrayar que no se trata sólo de conocer la sensibilidad primaria, sino también de analizar su representación mediante objetos materiales y espirituales, es decir, de esbozar una interpretación del arte rupestre. Las líneas y los grabados en él contenidos plantean serias interrogantes acerca de la sensibilidad de los antiguos habitantes del noroeste. Sin embargo, para conocer más cabalmente esas grafías, será necesario explorar previamente el registro espacio-temporal de las culturas que las produjeron.

Los sitios de arte rupestre en la región del noroeste abarcan un perímetro mucho más amplio que el de los complejos arqueológicos mencionados anteriormente. Según nuestra experiencia, se encuentran en una región que incluye los actuales estados de Nayarit, Sinaloa, Durango, Chihuahua, Sonora y Baja California, así como en el vecino país del norte, en los estados de Utah, Nuevo México, Arizona, California y Colorado.

Arte y comunicación

Los mensajes del arte rupestre remiten a diversos significados de las representaciones simbólicas y a diferentes maneras de explicar dichos significados. En nuestra opinión, resulta excesivo suponer que el arte rupestre es el comienzo de la escritura lineal que caracteriza a las grafías. ¿Debe acaso el arte rupestre ser considerado como un paso en el desarrollo de la escritura vista como un sistema de comunicación? En la escritura de las piedras también es posible encontrar lo que se suele llamar gramática y sintaxis en escritura. En efecto, al igual que las lenguas escritas, los petroglifos pueden ser considerados como hondos sistemas de comunicación simbólica. Estamos ante la misma problemática que se presenta en el caso de las lenguas y otros sistemas de comunicación tradicional en un registro temporal: el hecho de que dichas expresiones carezcan de una escritura o de un registro en términos diacrónicos no significa que estén desprovistas de una sintaxis o de una lógica particular de comunicación o de exaltación sensible.

La experiencia de la escritura suele hacer suponer que en la historia de las grafías ha habido representaciones de ideas precisas mediante los discursos. De esa manera, se piensa generalmente que los signos traducen una correspondencia discursiva exacta entre representaciones y objetos, sin contemplar la posibilidad de que la representación pueda ser polisémica, es decir, que un signo o símbolo pueda tener significados muy diversos. Por lo tanto la polisemia de las imágenes simbólicas debe ser entendida, al igual que en el caso de la lengua, a partir del uso que de ellas hagan los sujetos en función de sus características discursivas. En otras palabras, cada signo lingüístico cobra pleno sentido en relación con el contexto significante que lo rodea.

Los ideogramas y los pictogramas en las manifestaciones rupestres[34]

En Estados Unidos, las culturas de las llanuras, como la de los arapahos y la de los dakotas, poseen un sistema de señales grabadas en textil que sirve para comunicar diversos mensajes. Indican, por ejemplo, dónde es posible encontrar agua, animales, comida, ciertas estrellas, etcétera. Se trata, pues, de una escritura basada en señales con una referencia precisa, como en el caso de la escritura ideográfica. Empero, existen otros tipos de escritura dentro de los cuales las señales no remiten a un símbolo de referencia específico y tampoco lo necesitan. Según lo veremos al final de este capítulo, para explicar los signos de los petroglifos puede hablarse de representaciones simbólicas, puesto que tienen múltiples significaciones pero pueden seguir perteneciendo a un eje común.

Es poco frecuente que un signo escrito funcione exclusivamente según la lógica de los ideogramas o pictogramas, sobre todo en el caso del arte llamado abstracto. Solemos pensar que la evolución de la escritura o del arte responde inicialmente a la intención de representar un solo objeto o una sola idea. Ahora bien, al hablar de arte abstracto primitivo, existe sin duda un abanico de posibilidades de interpretación propias de un grado menor de civilización: "El nivel de percepción ha sido sometido a una dura prueba por el pensamiento racional. Es por ello que, a partir del momento en que el mundo clásico optó por la vía de la racionalización, nuestras percepciones fueron reprimidas como nunca antes" (Anati, 1995:156).

Las categorías más usuales para el estudio del arte rupestre nos resultarán de cierta utilidad. Para el análisis de los signos gráficos discursivos se suelen aplicar dos conceptos fundamentales: escritura *ideográfica* y escritura *pictográfica*. La primera está basada en ideogramas que remiten ya sea a un objeto, ya sea a una palabra. Tal es el caso de la escritura china. En la segunda, la escritura se basa en pictogramas, es decir, en signos o dibujos creados con color, que sirven para representar un ser o un objeto.[35] Los pictogramas pueden vehicular o no una intención de secuencia discursiva en términos diacrónicos. Si bien un pictograma siempre estará constituido por ideogramas, éstos remiten inmediatamente a un objeto o a un ser, sin que intervenga necesariamente el color.

Los dibujos de petroglifos en el noroeste se asemejan más a los ideogramas, en los que no aparece una secuencia de ideas en un sentido único, tal como ocurre con la escritura lineal. Las necesidades de representación de las sociedades llamadas nómadas son radicalmente diferentes de aquéllas de las sociedades sedentarias o agrícolas. Por ende, las imágenes susceptibles de ser representadas también cambian. El sistema de creencias delimita de cierta manera el tipo de representación, aunque son los mitos los que apuntalan el sistema de creencias, entremezclándose así con otras manifestaciones estéticas.

[34]Acerca del análisis de la antigua escritura de los aztecas, véase Galarza, 1972 y 1980.

[35]La palabra "pict" remite al color o a la acción de colorear, según *Le Micro-Robert*, (1992: 1944).

Según otra explicación de las intenciones de representación, éstas provienen seguramente de la necesidad de comunicar. Empero, es preciso señalar que esta comunicación no tenía relación alguna con la enseñanza de las técnicas de trabajo de generación en generación, por lo que es preciso preguntarse a quién se dirigía la comunicación: ¿a los hombres o a los dioses?

El proceso de comunicación a través del arte rupestre entre los grupos de la región que nos atañe no es comparable a los existentes en otras latitudes. En África o en Europa, los petroglifos expresaban eventualmente una intención mágica en cuestiones de caza. En ciertos casos, la representación de los animales tenía como propósito exclusivo llevar a buen término la caza. En nuestra región, en cambio, donde los animales de mayor tamaño eran los cérvidos, los hombres no recurrían a las representaciones de animales con fines de caza exclusivamente, tal como lo hace evidente la enorme variedad de signos gráficos y de representaciones de características muy diversas, que incluyen representaciones fitomorfas y zoomorfas, así como signos astrales, geométricos o abstractos.

El arte rupestre y las regiones culturales antes de la Conquista

Al hablar del arte rupestre, resulta muy delicado ubicarlo tomando como referencia temporal la era de los complejos cerámicos y como referencia espacial su ámbito cultural, según los descubrimos en los capítulos anteriores. Desde luego, la mayor parte de los sitios de arte rupestre presentan una correspondencia con el perímetro de los centros culturales importantes, incluyendo los lugares sagrados. Sin embargo, esta idea debe ser manejada con cautela, ya que también llega a suceder que dichas manifestaciones no correspondan a los perímetros de los complejos arqueológicos ni a sus cronologías. Así pues, existen manifestaciones rupestres que no tienen relación directa con los sitios arqueológicos. El problema se torna aún más complejo por el hecho de que algunos petroglifos fueron realizados con gran antelación respecto a los demás. Por nuestra parte, pensamos que es posible explicar la diferencia cronológica de las manifestaciones petroglíficas refiriéndonos a las migraciones de los grupos nómadas internas a la región, sin suponer sistemáticamente que esas manifestaciones son producto exclusivo del paso de los grupos nahuas de norte a sur.

En cuanto a la datación de los petroglifos, ésta puede efectuarse de manera indirecta, gracias a los restos orgánicos hallados en el sitio, aun cuando es bastante frecuente que los restos orgánicos y los petroglifos no aparezcan juntos. Es posible encontrar petroglifos asociados a los sitios arqueológicos en toda la región: a todo lo largo de la península de Baja California y del litoral de Sinaloa, en el somontano bajo de Sonora y Chihuahua, y en todo el territorio de Chihuahua –tal es el caso principalmente de las pinturas–, así como en algunos sitios cerca del desierto de Sonora, en Caborca.

Comentarios etnohistóricos

Las interpretaciones hechas por aventureros e investigadores aficionados acerca de las pinturas rupestres y los petroglifos suelen ser muy imaginativas y poco dignas de crédito. No obstante, el amplio corpus de referencias ofrece de vez en cuando comentarios interesantes, sobre todo en el caso de las crónicas etnohistóricas. Procederemos a continuación a una breve revisión de las crónicas en las cuales se percibe hasta qué punto las pinturas o petroglifos atrajeron la atención de frailes y viajeros en general.

Las primeras noticias que se tienen de las pinturas rupestres de Baja California provienen de la crónica de los misioneros José Rotea y Francisco Escalante, retomada por Miguel del Barco en su obra escrita hacia 1870 y editada por León Portilla. En ella, el sacerdote hace una descripción de las pinturas y alude a la existencia de gigantes evocada por los relatos populares de aquella época:

> Los fundamentos que, probablemente persuaden hubo gigantes en la California, se reducen a tres. Primero, los huesos que en varias partes se encuentran. Segundo, las cuevas pintadas, lo tercero, la voz común de los ancianos. [...]Todos convinieron en la sustancia, es a saber que de padres a hijos había llegado a su noticia, que, en tiempos muy antiguos, habían venido del norte porción de hombres y mujeres de extraordinaria estatura, venían huyendo unos de otros. Parte de ello se tiró por el largo de la costa del mar del sur; y de éstos, me dijeron, se veían aún los abrigos que formaban y son como los que usan los mismos californios, pero muy grandes en comparación. [...] La otra parte de ellos tiró por lo áspero de la sierra, y ellos son los autores (decían) de dichas pinturas (Barco, 1988:210-213).

Gracias a este relato, es posible comprobar que los mitos relativos a los gigantes ya estaban en vigor mucho antes del siglo XVIII. De hecho, una crónica de Pérez de Ribas escrita en el siglo XVI sobre el territorio de los cahitas, en el actual estado de Sinaloa, señala ya la importancia que conferían los frailes a las representaciones rupestres, además de mencionar la concepción de los indios acerca de esos trazos:

> Acostumbraban estos indios celebrar una fiesta de los prohijados, porque a los huérfanos que había en su nación los pasaban a su parentela y casa, y recibían por hijos con solemnidad y fiesta. [...] hacían luego dos casas de petate o esteras como ellos usaban. En la una entraban los muchachos huérfanos, de donde no salían en ocho días, y allí los sustentaban con atole, que es lo mismo que puches de maíz. En la otra casa (que era más espaciosa) esparcían en medio de ella arena suelta, tendida en forma de círculo que tenía dos varas y media de diámetro. En ese círculo entraban y salían los indios cantando y bailando muy embijados o pintados y con bordones en las manos; sentábanse a veces en arena, y en ella iban pintando diferentes figuras con colores sueltos y varios que echaban en los huecos de unas rayas que formaban con una cañita delgada.

> Lo principal que pintaban eran dos figuras que parecían humanas: a la una la llamaban Viriseva y a la otra Vairubi: ésta decían que era madre de la primera... Alrededor de estas dos figuras pintaban, ya cañas de maíz sembrado, ya frijoles y calabazas, y entre éstas plantas, culebras, pajarillos y otros animalejos hasta que llenaban todo el círculo de arena donde hacían sus ceremonias con algún género de reverencia (González Rodríguez y Anzures, 1996:171-214).[36]

En otro párrafo, el misionero Pérez de Ribas (en González Rodríguez, 1984: 77) narra la adoración de los indios sobre las inscripciones en la piedra:

> un indio que caminaba adelante, dejando el camino, se entró por una senda en el monte: siguiole el padre y vio que iba a parar a una piedra a modo de pirámide, con ciertas figuras, aunque toscas, esculpidas en ella, y que les estaba haciendo algunas demostraciones de reverencia.

Breve historia de las investigaciones acerca del arte rupestre en el noroeste

Las investigaciones acerca del arte rupestre en el noroeste no han sido muy prolíficas. Si bien este aspecto de la cultura parece no haber suscitado gran interés, desde principios del siglo XX y hasta nuestros días ha sido objeto de estudio por parte de algunos investigadores de la región y ciertos extranjeros. Las primeras descripciones, que datan de finales del siglo XIX, son obra de uno de los primeros estudiosos que observó y registró los petroglifos, Carl Lumholtz, quien recorrió diversos sitios de Chihuahua. Durante el mismo período, Léon Diguet llevó a cabo una expedición en Baja California, durante la cual recolectó varios objetos y elaboró un primer censo de las pinturas de la sierra y de las múltiples representaciones de petroglifos. En 1895, escribió un artículo que lleva por título "Note sur la pictographie de la Basse Californie". Posteriormente, varios otros investigadores, estadounidenses y mexicanos, han proseguido con el estudio de las pinturas de la península.[37]

En cuanto al territorio sinaloense, una de las investigaciones más antiguas acerca del arte rupestre y los petroglifos es la de Manuel Bonilla, *De Atlatlán a los aztecas (Peregrinación de los Nahoas)* [1980]. Entre 1976 y 1980, otros estudiosos se interesaron por la descripción de ese tipo de representaciones, entre ellos Ortiz de Zárate (1976) y Lizárraga (1980), quienes recopilaron datos acerca de varias manifestaciones rupestres. El trabajo de Zárate aporta mayor precisión a las investigaciones en la medida en que presenta datos exactos acerca de los diferentes sitios y brinda una

[36]Acerca de la fiesta de los prohijados, véase el original Pérez (1601:175-194).

[37]Entre los trabajos realizados por investigadores mexicanos acerca de las pinturas rupestres de Baja California destacan el de Uriarte (1981), Gutiérrez, (1994 y 1995) y Bendímez y Laylander (1986).

tipología. Por su parte, el estudio de Lizárraga comparte, hasta cierto punto, la hipótesis de Bonilla acerca de las migraciones de los pueblos nahuas, según la cual era incluso posible ver en cierto petroglifo el nacimiento de Huitzilopochtli, a partir de un diseño que, a decir verdad, podría representar casi cualquier idea. Todos estos trabajos tienen en común el hecho de haber sido llevados a cabo por aficionados a la arqueología, por lo que puede decirse que hasta los años ochenta no había todavía ningún trabajo serio y, por ende, ninguna propuesta de investigación fidedigna acerca de los petroglifos.

Desde los años setenta, Julian Hayden (1972) se dedicó al estudio de la prehistoria en la Sierra del Pinacate, al norte del Sonora y posteriormente al de los petroglifos. Su obra constituye hoy uno de los clásicos acerca de la región (Hayden, 1994).

Apenas en tiempos recientes, Francisco Mendiola (1988, 1990 y 1994) realizó un exhaustivo trabajo de investigación acerca de los petroglifos del norte de Sinaloa. A finales de la década anterior, el mismo autor había presentado, en diversos coloquios de historia regional de Sonora, varios trabajos acerca del arte rupestre y de la metodología de trabajo aplicada a los petroglifos del norte de Sinaloa. Sin embargo, su trabajo más acabado es, sin duda, la tesis titulada *Petroglifos y pinturas rupestres en el Norte de Sinaloa*. En ella, Mendiola ofrece análisis sumamente precisos y contextualiza las manifestaciones rupestres gracias a datos etnohistóricos relativos a los grupos que han habitado esa región, además de explorar con gran detalle cada línea de los dibujos y de ofrecer una descripción exacta de los sitios donde es posible encontrar petroglifos o pinturas rupestres. Así pues, se trata de una excelente tipología de los detalles del arte rupestre del norte de Sinaloa.

No sería posible omitir aquí el nombre de un pionero del estudio sistemático del arte rupestre, Miguel Messmacher (1981:19-25), quien analizó las pinturas rupestres de La Pintada, en el estado de Sonora. También es preciso mencionar a otros investigadores, originarios de la región, dedicados desde hace varias décadas al estudio del arte rupestre. Tal es el caso, por ejemplo, de Armando Quijada (1976), autor de una primera aproximación al estudio y a la localización de los sitios de petroglifos en ese estado. Este autor ha presentado, además, diversas teorías acerca de la ubicación de varios sitios, incluyendo uno de arte rupestre muy importante, situado en el norte de Sonora, que ha atraído también la atención de Braniff y Ballereau: se trata del sitio de La Proveedora, cercano a la región de Trincheras, caracterizado por el hecho de que gran parte de sus petroglifos están bien conservados (Quijada, 1977). Más recientemente, otros investigadores han intentado revalorizar el arte rupestre, proponiendo una tipología organizada por áreas y regiones dentro del estado de Sonora (Quijada López y González, 1991).

En 1987, Lombardo Ríos y otros investigadores sonorenses interesados por la historia y la antropología de su estado, elaboraron un trabajo parcialmente dedicado a los petroglifos, en el cual buscaron proponer varias interpretaciones. Si bien

sus análisis resultaron relativamente superficiales, también aportaron precisiones acerca de los sitios del arte rupestre del sur del estado. En 1985, Julio César Montané, uno de los investigadores que han presentado los geoglifos como manifestaciones artísticas, contextualizó la problemática del estudio del arte rupestre. Montané propone una clasificación de las pictografías, los petroglifos y los geoglifos de Sonora, añadiendo una categoría para tomar en cuenta una nueva manifestación del arte rupestre: las piedras apiñadas en caminos y veredas, construcciones que quizá se erigían para brindar buena fortuna a los viandantes. Su trabajo incluye así mismo pruebas de la presencia de manifestaciones rupestres en los relatos de los viajeros, aventureros y religiosos que recorrieron ese territorio durante la colonización del noroeste en los siglos XVII y XVIII.

Tres años más tarde, el investigador francés Dominique Ballereau llevó a cabo un análisis exhaustivo de los petroglifos de La Proveedora en el norte de Sonora. En su trabajo, publicado en 1988, Ballereau propone una clasificación bastante precisa de los motivos hallados en ese lugar y describe las plantas y los animales allí representados, al igual que los elementos astronómicos y las figuras geométricas abstractas. En la misma época, Beatriz Braniff (1992:621-641) se dedicó al estudio del mismo sitio. Por su parte, William B. Murray (1983) toma en cuenta las manifestaciones etnológicas para interpretar ciertos motivos del arte rupestre en la región de la Tarahumara y del noreste, articulando el estudio de los dibujos rupestres con el de los dibujos encontrados en el actual territorio tarahumara. Si bien las grecas de líneas quebradas o en zigzag por él descritas aparecen en muchos lugares (corresponden a las que, en 1992, denominó grecas asimétricas simples) [Braniff, 1992:632], poseen características singulares que analizaremos más adelante, en el capítulo acerca de las artes contemporáneas, para demostrar su especial importancia dentro de las evocaciones de fertilidad.

No podemos dejar de mencionar aquí la obra de Beatriz Braniff, *La frontera protohistórica pima-ópata en Sonora, México* y el texto publicado en 1992. Braniff retoma las mismas representaciones que Ballereau, desde una perspectiva más global, aplicando sus amplios conocimientos acerca de la región y, en particular, acerca del contexto de las demás representaciones de los objetos arqueológicos, incluyendo la cerámica. Por su parte, Arturo Guevara (1987) ha estudiado el arte rupestre y la arqueología del noroeste, especialmente en el estado de Chihuahua, y ha escrito diversos artículos que aportan elementos muy valiosos para el análisis.

De hecho, las explicaciones acerca de las representaciones del arte rupestre son muy variadas; cada autor reacciona a su manera ante los petroglifos o las pictografías, además de interpretarlos según las referencias que tiene a su alcance. A menudo carece de registro contextual o se pierde en datos objetivos excesivamente técnicos.

Según hemos podido comprobar, son escasos los trabajos acerca del arte rupestre producidos desde el interior mismo de la región. Los autores que acabamos de mencionar

son de los pocos que han intentado acercarse al arte de los orígenes. La mayoría de las investigaciones han tenido poco éxito en el aspecto de la interpretación, pues si bien ha habido numerosas menciones a los petroglifos por parte de estudiosos o investigadores, sus descripciones suelen quedarse a un nivel muy superficial.

Teoría y metodología

Los objetivos, los métodos y las líneas de investigación relativos al estudio del arte rupestre no siempre coinciden. Así, ciertas teorías, como la de Bonilla, intentan vincular todas las manifestaciones correspondientes con la iconografía azteca. Otros autores, en cambio, brindan meras taxonomías y clasificaciones diversas, con escaso o nulo alcance interpretativo. Queda, pues, pendiente la tarea de teorizar e interpretar a partir de un corpus de referencia más sólido, incluyendo la articulación de diversas disciplinas que pueden contribuir a un mejor entendimiento de los arquetipos elementales.

Hasta ahora, el principio esencial del estudio del arte rupestre ha sido la tipología, ya que uno de los aspectos más relevantes de la investigación consiste en establecer diferencias entre las representaciones. Así pues, los estudiosos empiezan por clasificar parte de los petroglifos según sus características antropomórficas, zoomórficas o fitomórficas, para después seleccionar géneros dentro de cada especie animal o vegetal representada. Se incluyen así mismo representaciones de motivos geométricos llamados abstractos, aunque es posible observar líneas o formas que no caben dentro de la estricta concepción geométrica.

Son contados los estudios exhaustivos y metodológicamente serios. Entre ellos se cuentan los de Mendiola, Braniff, Ballereau, Quijada y Zárate, que abordan con detalle el estudio del arte rupestre y ubican con precisión la ubicación de los sitios, así como sus características, además de profundizar en el análisis de cada peculiaridad de las líneas, incluyendo la morfología, las dimensiones, las asociaciones con otros elementos del contexto, etcétera. Pensemos, a manera de ejemplo, en la tipología que propone Mendiola (1994:383-412), una de las más elaboradas en cuanto a la búsqueda de modelos y estilos regionales de la gráfica rupestre. En ella se afina el análisis de la representación rupestre, gracias a la formulación de un nuevo método de clasificación, el cual permite entender más cabalmente la forma general. Parte de diversos niveles de clasificación, entre ellos el carácter abstracto o concreto de la representación, además de la familia, la subfamilia, el tipo, la variante y los componentes, considerados éstos como la parte más pequeña del tipo (Mendiola, 1994:397).

La investigación realizada por Braniff está basada en un amplio trabajo acerca de la arqueología y los petroglifos de La Proveedora, en el norte de Sonora, en la parte baja del río Concepción, "justo donde se hallan las trincheras" (Braniff,1992:615-671). La autora estudió 126 unidades, en las que encontró 462 motivos diferentes, según su propia clasificación. El principal criterio que utiliza Braniff para su clasificación resulta discutible, en

la medida en que comienza por establecer una distinción entre motivos realistas y motivos simbólicos o no realistas. Si bien se entiende lo que ello significa en un sentido general, en un sentido estricto no hay motivos no realistas como tales.

Así pues, en su trabajo, la autora distingue los motivos realistas (antropomorfos, zoomorfos y astrales) de los no realistas (grecas, laberintos, gorros frigios, elementos aislados, garabatos). De entre los dibujos del sitio, la mitad correspondería a las grecas, mientras que los dibujos de grecas asociados con motivos no realistas son aún más numerosos.

Cuadro 10. Petroglifos realistas

Antropomorfos	*Zoomorfos*	*Astros*
De línea delgada y cabeza de punto	Cuadrúpedos	Luna
De cabeza en círculos concéntricos	Aves	Sol
De cuerpo vacío sin orejeras	Lagartijas, camaleones y tortugas	Conjunto de Luna y Sol
De cuerpo vacío con orejeras	Insectos	

Fuente: Elaboración propia con base en Braniff, (1992:130).

Motivos no realistas:

1) Motivos complejos, simples y cerrados
2) Grecas simétricas: *a)* de motivos simples y *b)* de motivos complejos
3) Grecas asimétricas: *a)* de motivos simples y *b)* de motivos complejos, que incluyen *i)* un trazo concéntrico; *ii)* un trazo excéntrico; *iii)* dos trazos concéntricos; y *iv)* dos trazos excéntricos

La división propuesta por la autora proviene del análisis de las formas y los dibujos recurrentes en las manifestaciones rupestres del sitio de La Proveedora. El estudio incluye la aplicación de los modelos desarrollados por Braniff acerca de lo que ella llama greca escalonada, definida como la repetición de los motivos a lo largo de una o varias franjas (Braniff, 1992:628).

Braniff interpreta dicho motivo como un signo ligado a sociedades más familiarizadas con conocimientos agrícolas. Sea como fuere, la producción agrícola de los antiguos moradores del territorio de la cultura Trincheras era esporádica. Su sustento no dependía exclusivamente de la agricultura, pues dedicaban gran parte del año a la caza y la recolección; de allí que sus representaciones no se limiten a las grecas escalonadas. Sin embargo, la autora menciona que el significado de esos trazos no sólo debe ser asociado con el

agua, la serpiente o la fertilidad, como es el caso en las culturas mesoamericanas y en la cultura Hohokam. Aquí, dichas grecas tienen también que ver con el venado, símbolo arquetípico y totémico de gran importancia dentro de la religión de los cahitas, según podremos comprobar en los capítulos siguientes.

Petroglifos y pictografías de Baja California

En este apartado esbozaremos un panorama muy general de las manifestaciones rupestres, incluyendo la pintura y los petroglifos. Dado que la cantidad de representaciones es demasiado elevada como para darles cabida en este espacio, tuvimos que proceder a una selección de imágenes. Ello no implica que se hayan elegido arbitrariamente, ya que la selección resulta de un estudio cuidadoso; hemos procurado presentar aquí aquellas que resultan especialmente interesantes por su relación con el pensamiento contemporáneo, que habremos de analizar en los capítulos siguientes.

La clasificación de las manifestaciones de Sonora y Sinaloa fue realizada mediante una metodología más general, basada en los géneros de las representaciones e inspirada en la que proponen los autores cuyas obras hemos comentado anteriormente (Braniff, 1992; Mendiola, 1994 y Murray, 1983). Cabe destacar que no se trata de efectuar un trabajo completo acerca de las representaciones rupestres, ya que nuestro único objetivo consiste en mostrar las principales investigaciones realizadas hasta ahora y en señalar los motivos que se repiten en los dibujos.

En el caso específico de Baja California, es preciso añadir que uno de los objetivos principales era cotejar las representaciones del noroeste de México con las de lugares situados más al norte (Arizona, Nuevo México) y más al sur de la región que nos ocupa, dadas las evidentes relaciones entre esos tres territorios. Ahora bien, el territorio de la península de Baja California parece permanecer más alejado del noroeste de México, puesto que ha sido culturalmente considerado como diferente de Sonora y de Sinaloa, que pertenecen a otra familia lingüística. La cultura yumana siempre se ha separado de la cultura de la familia yutonahua, que reúne a la mayoría de las culturas consideradas en esta investigación. De allí que no nos hayamos propuesto estudiar directamente las culturas y la arqueología de Baja California. No obstante, es preciso ubicar sus representaciones en la medida en que existen regiones de intercambio o de comercio. De la misma manera, en caso de haber existido influencias mutuas, éstas deben expresarse en el ámbito de las representaciones simbólicas, pese a la divergencia cultural. Por añadidura, las pinturas rupestres de la península son sumamente importantes en los ámbitos regional, nacional e internacional, entre otras razones por sus dimensiones monumentales.

Los dibujos de la península de Baja California pertenecen a estilos sumamente variados. Retomamos aquí el trabajo de Grant (1974), autor que clasificó los estilos,

distinguiendo en el norte el estilo diegueño representativo y el estilo abstracto de la Gran cuenca.[38] Postula así, al norte de la península, una región cochimí abstracta, refiriéndose al grupo que habitaba en ese territorio antes de la Conquista. En su opinión, las pinturas monumentales forman parte de dicha división. En cambio, en el sur de Baja California, detecta estilos diferentes, a los que denomina representativo del Cabo y abstracto del Cabo, aludiendo a los cabos de la península, entre ellos Cabo San Lucas (mapa 9).

En el marco de nuestra investigación, elegimos pictografías del norte de la península, más específicamente del municipio de Tecate. En la figura 14, así como en el sitio de Vallecitos, se observan motivos antropomorfos muy distintos a los de Sonora o Sinaloa. La fotografía 18 presenta morteros característicos de la región del sur de Baja California y del norte de la península en Estados Unidos.

La fotografía 19 muestra representaciones especialmente relevantes: la imagen corresponde a un sitio con fuertes implicaciones en cuanto a la observación del tiempo; ubicada dentro de una cueva, la imagen es puntualmente iluminada año con año por un rayo de sol el 22 de diciembre. Se conoce como el diablito, ya que está pintada de rojo y tiene dos cuernos o extremidades sobre la cabeza. La fotografía 20, un rostro en altorrelieve, es una manifestación realizada según un estilo que podría clasificarse fuera de la concepción india antigua, a pesar de lo cual fue incluida en el proyecto del INAH. La misma figura incluye los dibujos realizados por Léon Diguet durante su expedición, efectuada hace poco más de un siglo. En el transcurso del mismo viaje, recopiló conchas y objetos etnográficos tales como un vestido pericú hallado en el sur de Baja California, dentro de la cueva funeraria de Miraflores, muy cerca del pueblo de Santiago.[39] Diguet elaboró un reporte acerca de las pinturas murales en la Sierra de San Francisco, redescubiertas en los años 1950 por los estadounidenses y algunos antropólogos mexicanos, entre ellos, Barbro Dahlgren, quien escribió dos artículos al respecto en colaboración con Javier Romero (Figura 15 y fotografía 21) [Dahlgren y Romero, 1951 y Dahlgren, 1954].

[38]Según el autor, existe una oposición entre lo abstracto y la representación, pues, toda línea es al mismo tiempo representación de algo ya sea abstracto, ya sea figurativo. Este último término suele ser asociado erróneamente con lo real. Al postular esta división, el autor coincide plenamente con Braniff (1992) en cuanto a la denominación de los dibujos, al clasificar los motivos según el criterio de lo real y lo no real.

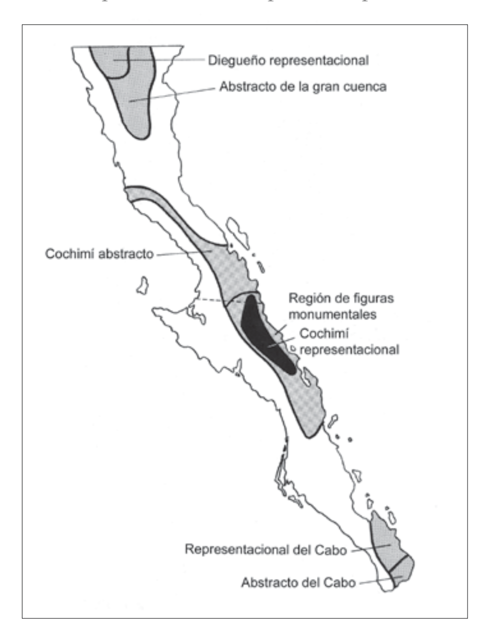
[39]Objeto de la colección del *Musée de l'Homme* (núm. de catálogo 04.24.120). Véase fotografía 25.

Mapa 8. Regiones de los estilos de los petroglifos y pictografías, y ubicación de las sociedades indígenas de la prehistoria tardía



Fuente: Bendimez, 1987 y 1986.

Mapa 9. Estilos de expresión rupestre



Fuente: Grant, 1974.

Fotografía 17. Rostro humano



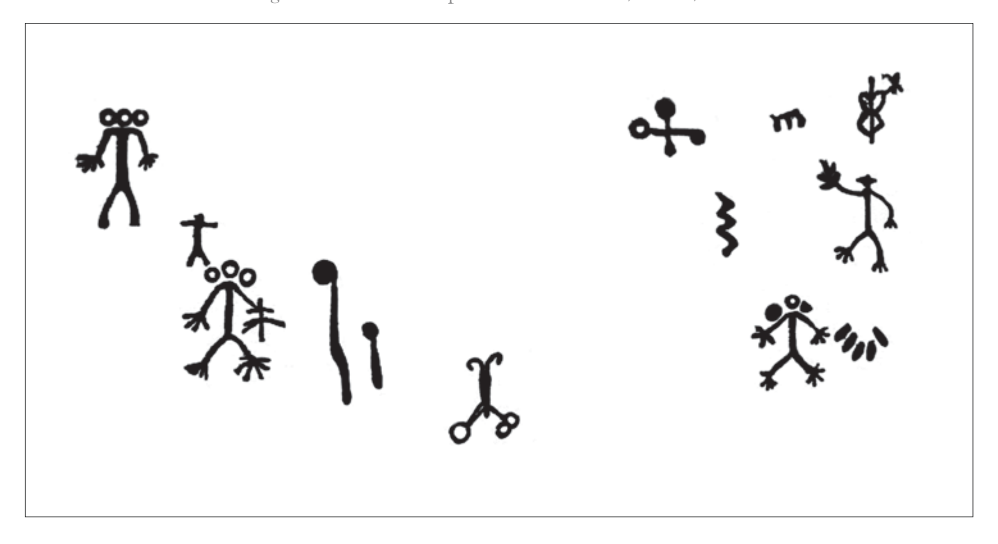
Fuente: Fotografía de Miguel Olmos. Reproducción autorizada por el INAH.

Fotografía 18. Mortero de piedra



Fuente: Fotografía de Miguel Olmos. Reproducción autorizada por el INAH.

Figura 14. Motivos rupestres en Vallecitos, Tecate, B.C.



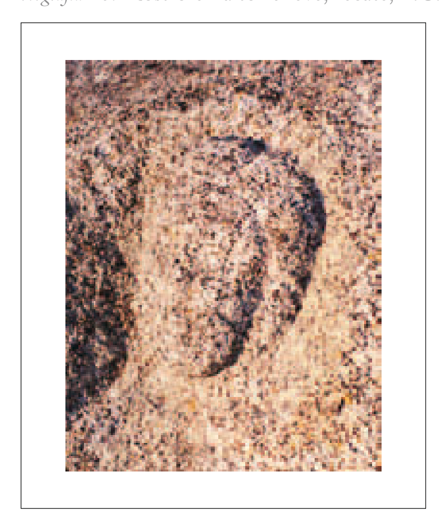
Fuente: Proyecto Arte rupestre INAH, 1991. Reproducción autorizada por el INAH. Documento inédito.

Fotografía 19. "El diablito" sitio Vallecitos



Fuente: Hedges, Lee y Hudson, 1970:39-63. Reproducción autorizada por el INAH.

Fotografía 20. Rostro en alto relieve, Tecate, B.C.



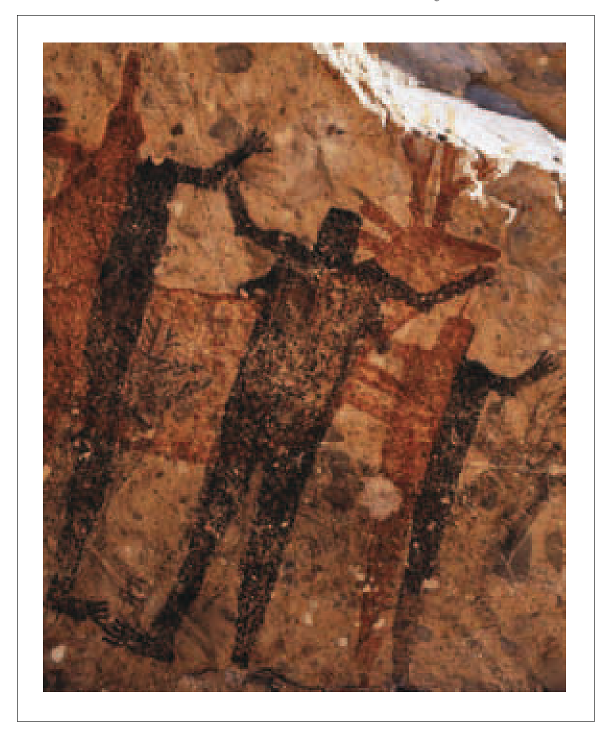
Fuente: Fotografía de Miguel Olmos, 1996. Reproducción autorizada por el INAH.

Figura 15. Petroglifos de la laguna de San Pedro y de la cañada de Panamí



Fuente: Diguet, 1990.

Fotografía 21. Pinturas rupestres con figuras antropomorfas y zomorfas, cueva La Pintada, Sierra de San Francisco, Baja California Sur



Fuente: D.R. © André Cabrolier / Arqueología Mexicana / Raíces.

Diversos investigadores del INAH han ubicado algunos de los sitios de arte rupestre. No obstante, cabe recordar que en la península abundan los sitios de representación de grabados y pictografías por todos los rincones del desierto y de la montaña.

Petroglifos de Sonora y Sinaloa[40]

El territorio del estado de Sonora se caracteriza por ser muy rico en pinturas rupestres; no obstante, las investigaciones al respecto son menos numerosas que en otros estados del noroeste. Uno de los sitios que hemos elegido evocar aquí es el de La Proveedora, de singular interés, según lo explicamos más arriba. Las figuras 17 y 18 permiten observar ciertos dibujos clasificados según la taxonomía originalmente aplicada por los investigadores (Braniff, 1992, y Ballereau, 1988). En nuestra opinión, las grecas asimétricas, los

[40]Para mayor información acerca de los sitios de arte rupestre, véase Quijada (1976 y 1977).

dibujos geométricos y las representaciones de reptiles resultan especialmente interesantes en la medida en que han permanecido en el imaginario de los grupos contemporáneos y reaparecen en la indumentaria ritual actual (figuras 17 y 18).

Otro sitio de singular relevancia es el de Los Cobres, a pesar de que al parecer no existe registro alguno acerca de su ubicación. Está situado a 10 kilómetros al norte de Vicam Pueblo, en la región yaqui. Para acceder a él, hay que tomar, primero, la autopista que va de Obregón a Guaymas y Hermosillo y, posteriormente, la carretera que lleva a la Sierra del Bacatete. Al borde del primer cerro, dentro de un abrigo rocoso, se hallan algunos signos trazados con carbón. Los dibujos son casi imperceptibles pero, al mirar con atención, es posible distinguir pequeñas líneas. Su registro, de por sí complejo, se hace aún más difícil por el hecho de que el dibujo cubre una superficie de tres o cuatro metros cuadrados y está compuesto por decenas de líneas que, las más de las veces, no forman figura alguna. Resultaría muy interesante efectuar un estudio minucioso del sitio, ya que se trata sin duda de representaciones muy antiguas. Los signos que atrajeron específicamente nuestra atención son nuevamente las grecas asimétricas, aunque hay también representaciones humanas y un dibujo que podría corresponder a una serpiente o una flauta (figura 20).

Al sur del mismo estado se han conservado signos y representaciones pertenecientes a un estilo distinto. Así, los dibujos de los municipios de Álamos y Navojoa muestran notables diferencias respecto de los de La Proveedora, pues manifiestan una marcada tendencia hacia las líneas geométricas y las imágenes de flora, indicadora de la importancia atribuida por los antiguos moradores de la región a la naturaleza y a la flora en particular. Se trata de un tipo de imágenes poco frecuentes en la región.

En los distintos sitios mencionados hasta ahora es posible observar líneas a las que hemos llamado hipérbolas. Son figuras que se asemejan a las líneas que se forman en la superficie del agua cuando se arrojan dos piedras simultáneamente, produciendo ondas circulares que, al chocar entre sí, trazan hipérbolas (figura 17 y 21).

A partir de los datos recabados por Mendiola en el norte de Sinaloa, es posible establecer un esquema de los modelos representativos del estilo de esa región. La figura muestra los dibujos de un felino y de una lagartija, así como representaciones antropomorfas, pero también y ante todo círculos concéntricos y espirales. Al sur del litoral del océano Pacífico, los estilos y los objetos cambian. Así ocurre al sur de Sinaloa, en cientos de sitios donde abundan los petroglifos, como es el caso del sitio de Tacuichamona, mencionado antes y del que presentamos algunos objetos. Tacuichamona goza de una ubicación singular, pues se trata de un sitio rodeado por límites culturales muy importantes. Pertenecía a lo que los primeros cronistas llamaron el Cihuatlán, vocablo náhuatl que significa lugar de mujeres, pues cuentan los relatos que en aquella región privaba un tipo de sociedad matriarcal muy semejante a

la descrita en los mitos acerca de las amazonas. Es posible que Tacuichamona haya recibido influencias tanto de la cultura mesoamericana como de la cultura Río Sonora, por la vía de la cadena montañosa que recorre todo el somontano bajo. Los petroglifos del sitio reflejan esos intercambios culturales: pensemos, por ejemplo, en las imágenes de serpientes con cuernos, representación muy importante al norte y al sur del noroeste de México, en la región mesoamericana. Véase también, en las figuras 24 a y b (Arroyo del Platanar, a tres kilómetros de Tacuichamona al sur de Culiacán), dos imágenes que, en nuestra opinión, representan el tiempo, simbolizado por líneas verticales. Desde luego, en las culturas del norte existía la necesidad de representar el transcurrir del tiempo, no necesariamente para llevar un conteo de los días, sino para dejar huella de cierto período en el porvenir, tal como lo hacen los indígenas en nuestros días. Empero, el registro del tiempo constituye una actividad típicamente mesoamericana.

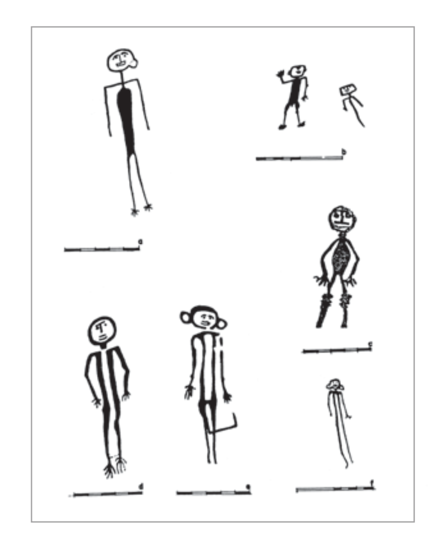
Otro dibujo parece ofrecer un interés singular. En Potrero de los Manjares (figura 25), se observan motivos en forma de grecas excéntricas de trazos simples y de trazos complejos, es decir, una especie de "s" compuesta por una sola línea o una línea doble, según la clasificación de Braniff (1992:631). Dicha figura hace pensar en las grecas de los códices aztecas, especialmente en las del código Boturini, en el signo náhuatl *colli*, o en las representaciones toponímicas de Colhuacan. En la figura siguiente aparecen nuevamente hipérbolas, que remiten a la imagen del agua como elemento sagrado. Dichos grifos pertenecen al sitio Arroyo del Platanar.

Al norte de las montañas de Chihuahua, Lumholtz registró dibujos realizados a finales del siglo pasado, los cuales muestran cierta influencia cultural de los indios Pueblo. Las más recientes investigaciones de Mendiola señalan que en todo el estado de Chihuahua hay cuantiosas representaciones de muy diversos estilos, en ocasiones relacionadas con las manifestaciones del litoral, según acabamos de mencionar. Los informes del trabajo de Mendiola abarcan una amplia región, con muchos sitios y estilos sumamente variados (Mendiola, 1992, 1994 y 1995).

Uno de los sitios estudiados por Mendiola ya había sido explorado por Guevara en 1987 y 1989. Se trata de la Cueva de las Monas, denominación común a varios otros sitios. En el lugar, ubicado dentro de un refugio rocoso, se hallaron representaciones de diversas situaciones cotidianas de los antiguos conchos o, quizá, de los tarahumaras. Entre las manifestaciones pictóricas, aparecen imágenes posteriores a la Conquista, como una cruz y la figura de un religioso. Existe también una representación de la raspa de peyote o de bacanohua, rito de gran importancia, que sigue practicándose hoy en día entre los tarahumaras (fotografía 22).[41]

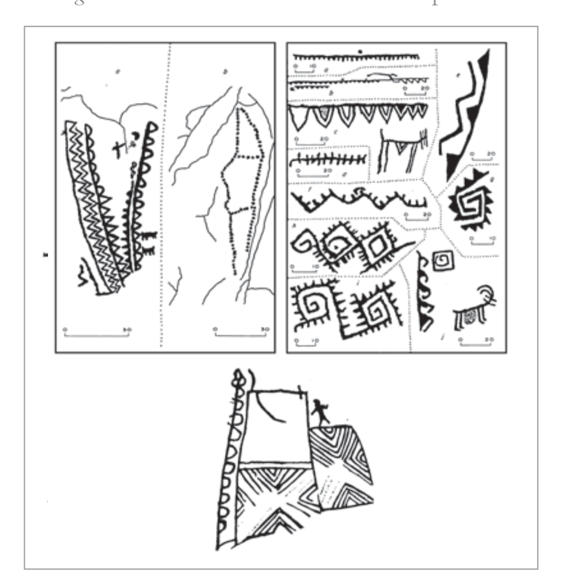
[41]Véase más adelante el capítulo "Sistemas de representación: lenguaje y mitología".

Figura 16. Representaciones antropomorfas.
Petroglifos del cerro La Proveedora, Caborca, Sonora



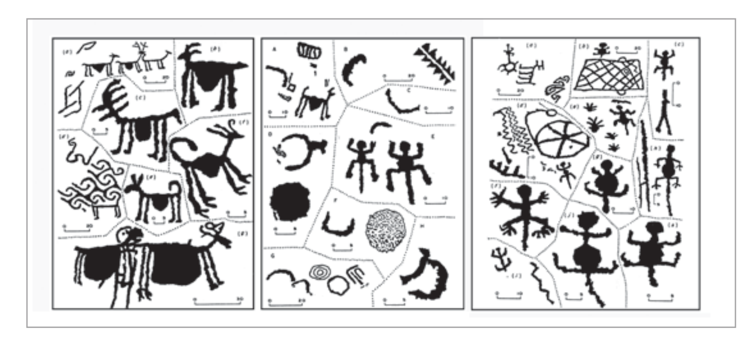
Fuente: Beatriz Braniff, 1992.

Figura 17. Grecas asimétricas diversas. Hipérbola.



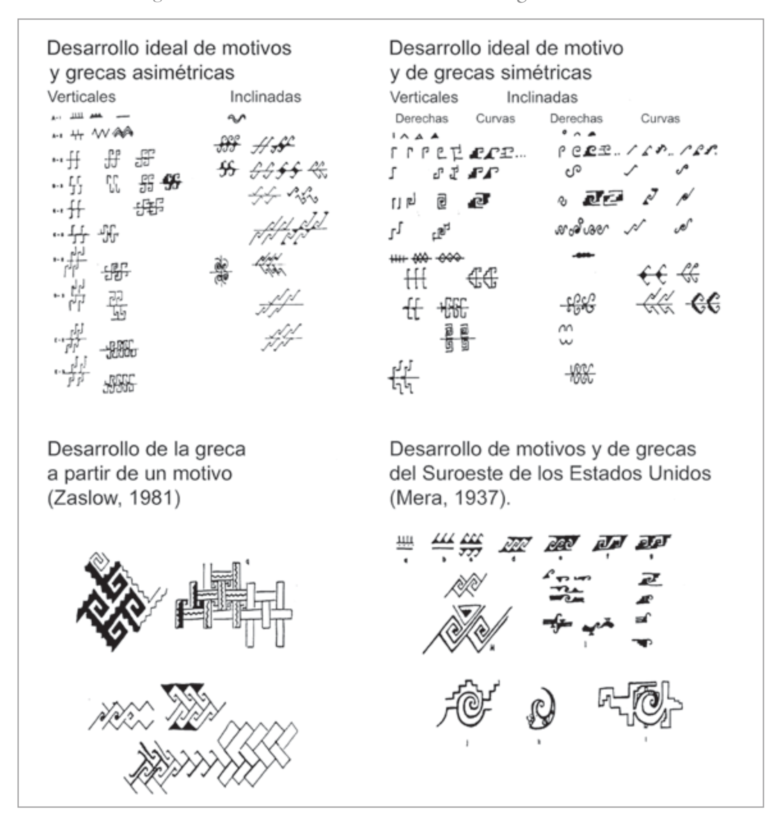
Fuente: Beatriz Braniff, 1992 y Ballereau, 1988.

Figura 18. Representaciones de animales: cérvidos, saurios y motivos astrales. Cerro La Provedora, Caborca, Sonora



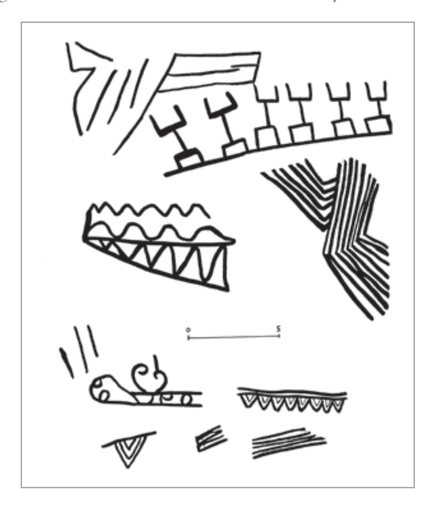
Fuente: Ballereau, 1988:24, 26, 33.

Figura 19. Desarrollo ideal de los motivos geométricos



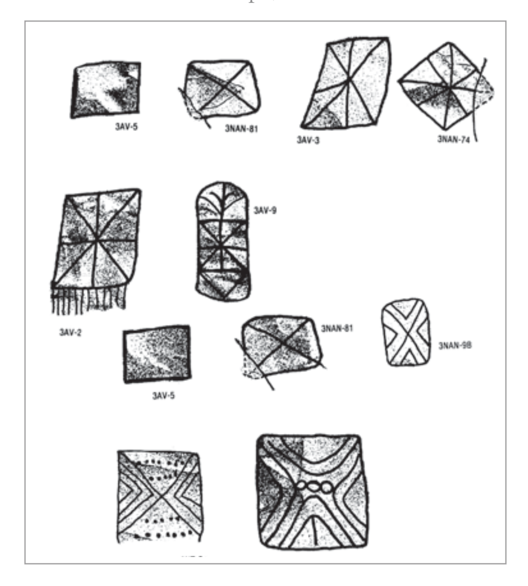
Fuente: Braniff, 1992:649-652.

Figura 20. Pictografías del Cerro de los Cobres, Guaymas, Sonora, región yaqui



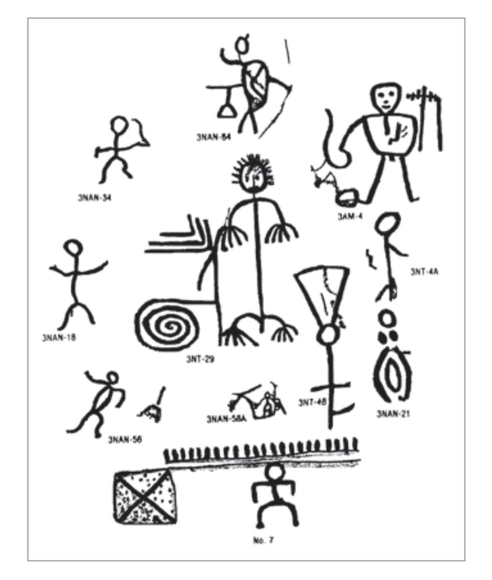
Fuente: Miguel Olmos, 1996.

Figura 21. Petroglifos geométricos (hipérbolas) Tehuelibampo, Sonora



Fuente: Lombardo Ríos, 1987.

Figura 22. Petroglifos antropomorfos Tehuelibampo, Sonora



Fuente: Lombardo Ríos, 1987.

Cuadro 11. Sitios de arte rupestre en el sur de Sonora y Sinaloa

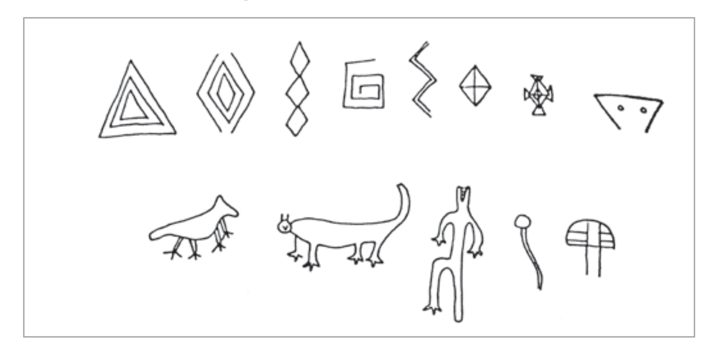
Nombre del sitio	*Estado*	*Materiales*
Arroyo Cuates	Sinaloa	Petroglifos
Arroyo de Núñez	Sonora, Navojoa 27° 12' 39" LN, 109°30' LO	Petroglifos
Cerro del Tecomate	Sinaloa	Petroglifos
El Veranito	Sonora, Álamos 26° 59.4' LN, 190° 12.9' LO	Petroglifos
La Pintada Desemboque Bahía Kino Isla San Esteban	Sonora	Pictogramas
Norogachi	Chihuahua	Petroglifos
Piedra Pintada Munihuasa (tierra de frijol)	Sonora 180° 48.5' LO, 27° 7.5' LN	Petroglifos
Piedras Verdes	Chihuahua	Petroglifos
Pozo Coyote Estero de la Cruz	Sonora	Conchas, geoglifos Cuchillo de piedra
Sierra de San Pablo	Sinaloa, El Fuerte	Petroglifos
Tecuelibampo (urubú en el agua)	Sonora, Navojoa 27° 13' 57" LN, 109° 13' 52" LO	Petroglifos
El Rincón del Tigre	Sonora 17° 40.6' LN, 109° 2.1' LO	Pintura rupestre

Figura 23a. Estilo Sierra Central-Barobampo



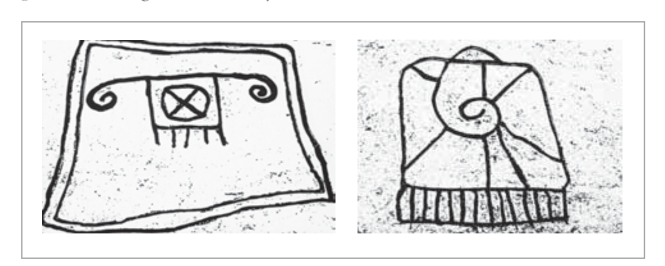
Fuente: Francisco Mendiola, 1994.

Figura 23b. Estilo Río Fuerte



Fuente: Francisco Mendiola, 1994.

Figura 24. Petroglifos de Arroyo del Platanar en Tacuichamona, Culiacán



Fuente: Elaboración Miguel Olmos, 1996.

Figura 25. Petroglifos de Potrero de los Manjarrez. Municipio de San Ignacio, Sinaloa



Fuente: Bonilla, 1980.

Cuadro 12. Sitios de arte rupestre en el norte de Sinaloa

Sitio	*Municipio*	*Materiales*
Ocolome	El Fuerte	Petroglifos
La Piedra Escrita de San Blas	El Fuerte	Petroglifos
La Piedra Escrita del Aguajito	El Fuerte	Petroglifos
Cerro La Máscara	El Fuerte	Petroglifos
El Sauce	El Fuerte	Petroglifos
Tetagiosa	El Fuerte	Petroglifos
Balacchi	El Fuerte	Petroglifos
Los Mezquitillos	El Fuerte	Petroglifos
San Pedro Huaiparime	El Fuerte	Petroglifos
Cerro Chinahua	El Fuerte	Petroglifos
Laguna Tetaroba-Jahuara I	El Fuerte	Petroglifos
Cerro El Elefante	Ahome	Petroglifos
El Aguaje Barobampo	Ahome	Petroglifos
Vialacahui	El Fuerte	Petroglifos
Cerro Mochicahui	El Fuerte	Petroglifos
Cerro Cupecahui	Ahome	Petroglifos
Cerro Jirucahui	Ahome	Petroforma
Montoya	El Fuerte	Piedra santuario
Cerro Camayeca	Ahome	Petroglifos y pintura rupestre
Cerro Caposoya	Ahome	Petroglifos
Bajosori	Choix	Petroglifos
Mochique	Choix	Petroglifos
Cerro Tres Marías	El Fuerte	Pintura rupestre
Cerro Agua Nueva	El Fuerte	Pintura rupestre
Cerro Prieto	Ahome	Petroglifos y pintura rupestre
La Rinconada del Cerro San José	Ahome	Pintura rupestre
Cerro Tabelojequita	Ahome	Pintura rupestre
Cerro El Cochi	Ahome	Pintura rupestre
Cerro Munaca-Tosolibampo	Ahome	Pintura rupestre
La Piedra Escrita de San Vicente	Ahome	Pintura rupestre
Cerro Hoyitos	El Fuerte	Petroglifos y pintura rupestre
La Palma	El Fuerte	Petroglifos

Fuente: Elaboración propia con base en Mendiola (1994).

Cuadro 13. Ubicación de los sitios de petroglifos en Sinaloa (I)

Municipio	*Nombre de los sitios de petroglifos*	*Sitios de pintura rupestre*
Ahome	La Piedra Escrita, Camayeca, Cerro del Jiricahui	Cerro de Chivari
El Fuerte	La Piedra Escrita, El Puerto de La Culebra, La Piedra Escrita-Sibajahui	
Chois	El Reparito, La Puerta Azul, El Pantaleón, Cerro de la Lajita, El Hombre Parado, Camino Yecorato	La Cueva Pinta
Guasave	La Ventana	
Sinaloa	El Mapiri, El Cajón, El Garcero, El Buchinari, Arroyo de los Plátanos, Arroyo de los Mezquites, Los Mezquites, Cerro de las Chivas, La Piedra Pintada, Charcho Verde, El Cajón de la Palma, La Piedra Pintada, El Zanjón	
Mocorito	La Majada de Abajo, Las Calaveras, Rancho Viejo, La Higuerita, El Cañón, La Mojonera de Los Guamúchiles, Alcoyonqui, El Salto del Agua, Los Cazos, Arroyo del Cajón, Los Letreros, Tabalopa	
Badiraguato	El Ranchito, Higueras del Monzón, Los Hayales, Los Platos	La Cueva del Cochino, Cerro de la Ventana, El Charcón, La Cueva de los Monos
Culiacán	Rincón del Tecomate, Cerro del Guaco, Las Pinturas, La Piedra Chata, Río Humaya, La Quebrada Honda, El Zapote, Yacobito, Sanalona, Jotahua, Tacuilote, Arroyito del Guaje, Cerros de Culiacán, El Tule, La Loma del Rey, Pueblo Viejo, Tacuichamona, El Arroyo Colorado, San Ramón, La Loma de los Pochotes	La Cueva Pinta
Elota	El Charco de la Mona, El Espinal, Potrerillos, La Tina de la Mesa, La Cruz, El Cajón, El Salto Chico, Ibonia	La Cueva de los Monos
Cosalá	Jamahua, Las Mesas, La Cabra, Cachahua, Las Cruces, Las Piedras Pintadas, El Cajón de Tapacoya, La Piedra Escrita, La Pintada	La Cueva de los Lobos

(*continúa*)

(*continuación*)

Municipio	*Nombre de los sitios de petroglifos*	*Sitios de pintura rupestre*
San Ignacio	Las Labradas, Cerro de la Cal, El Cajón de Piaztla, La Piedra Labrada, La Piedra de la Pitarrilla, Arroyo del Oso, Jocuiztita, Arroyo del Pino, Pueblo Viejo	El Cajón de Piaztla, Cerro del Hueso, Jocuiztita, Cerro del Aguaje, Las Pilitas, La Cueva de los Paños, Pueblo Viejo
Mazatlán	Las Piedras de las Panochas, La Zábila, El Cañón del Burro, La Chapalota	
San Sebastián	El Arroyo del Agua Clara, El Guamuchilito, Cerro del Narizón, La Fundición, El Paso del Vainillo, El Corralito	La Petaca, Zaragoza, Cerro de Los Monos, Zaragoza, Atrás, Cerro de los Monos, Zaragoza, Cueva del Tigre
El Rosario	Las Labradas, Chele	

Fuente: Elaboración propia con base en Lizárraga (1980:302-303).

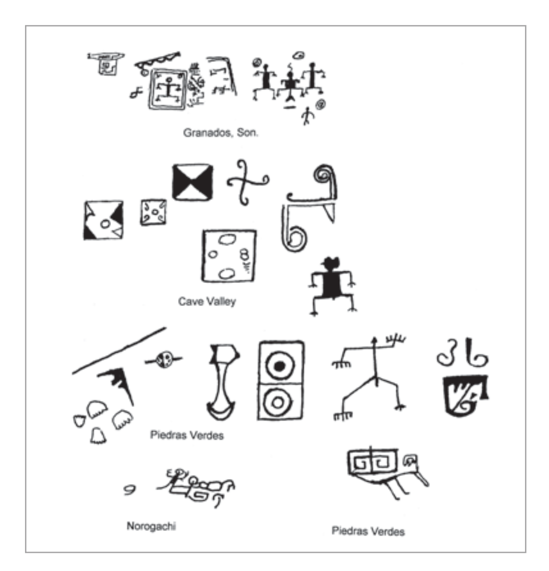
Cuadro 14. Ubicación de los sitios de petroglifos en Sinaloa (II)

Nombre de referencia	*Municipio*	*Longitud*	*Latitud*
Arroyo de Barrobampo	Ahome I	26° 3'	109° 2'
Arroyo de Barrobampo	Ahome II	26° 4'	108° 59'
Arroyo de Rancho Viejo	Mocorito	25° 2'	107° 42'
Arroyo del Platanar	Culiacán	24° 22'	107° 5'
Arroyo del Sauz	Culiacán	24° 39'	107° 21'
Cerro de Camayeca	Ahome	25° 58'	109° 2'
Cerro de Goros	Ahome	26° 2'	108° 59'
Cerro del Cementerio	Mocorito	25° 32'	108° 1'
Cerro del Tecomate	Culiacán	25°	107° 51'
Charco Hondo	Elota	24° 10'	106° 56'
El Aguajito	El Fuerte	26° 12'	108° 27'
EL Guayabito	Mocorito	25° 15'	107° 37'
El Sombrero	Culiacán	24° 42'	107° 17'
Jotagua	Culiacán	24° 54'	107° 16'
La Cruz de Elota	Elota	23° 55'	106° 54'
La Majada de Abajo	Mocorito	25° 12'	107° 38'
La Majada de Arriba	Mocorito	25° 15'	107° 35'
La Mezcalera	Culiacán	25° 9'	107° 24'
La Nanchita	Mocorito	25° 9'	107° 40'
Laguna de Canachi	Culiacán	24° 8'	107° 6'
Limón de los Ramos	Culiacán	24° 56'	107° 32'
Los Chinos	Badiraguato	25° 21'	107° 43'
Los Naranjos	Culiacán	24° 52'	107° 16'
Quebrada del Amapal	Culiacán	24° 47'	107° 21'
Quebrada del Rey	Culiacán	24° 13'	106° 57'
San Agustín	San Ignacio	24° 2'	106° 34'
San José	Ahome	26° 5'	109° 2'
San Ramón	Culiacán	24° 23'	107° 2'
San Vicente	Ahome	29° 59'	109° 74'
Santa Rosa	Culiacán	24° 59'	107° 20'
Tacuichamona	Culiacán	24° 22'	107° 5'

Fuente: Elaboración propia con base en Ortiz de Zárate (1976:91-92).

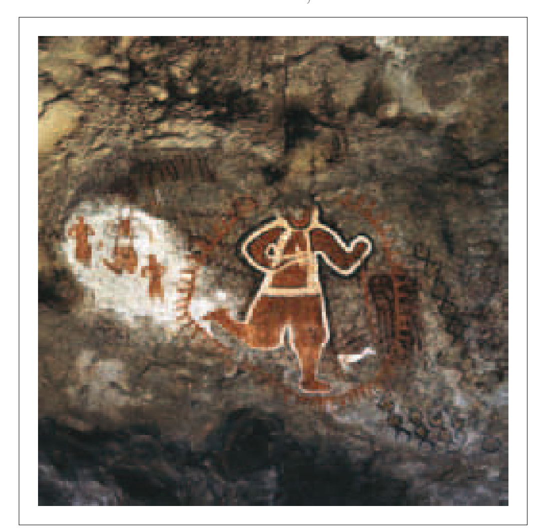
Las pinturas rupestres en la región de Chihuahua

Figura 26. Petroglifos descubiertos por Lumholtz



Fuente: Bonilla, 1980.

Fotografía 22. Pintura rupestre con figuras antropomorfas y geométricas, cueva de las Monas, Chihuahua



Fuene: D.R. © Carlos Blanco / Arqueología mexicana / Raíces.

Figura 27. Geoglifos de los sitios La Playa, de la Sierra del Pinacate y de Isla Tiburón, Sonora

Fuente: Montané, 1985:199-204.

Los geoglifos

Los geoglifos son series de piedras alineadas que componen diversas figuras. La palabra significa líneas en la tierra, lo cual indica la intención de encontrar cierto tipo de escritura esbozada en la superficie terrestre. Por lo general miden de cinco a 15 metros e inclusive más. En el caso de la República mexicana, parecen existir únicamente en el norte. Los lugares donde han sido ubicados al norte del estado de Sonora incluyen la Sierra del Pinacate y Macahui; en el centro-norte del estado, el sitio de La Playa; en el centro-oeste, Isla Tiburón y Desemboque (Montané, 1985). Las figuras dibujadas por los geoglifos asumen diversas formas geométricas. En el norte de Baja California es posible hallarlos en sitios arqueológicos al noroeste de Mexicali y también a pocos kilómetros al norte de la frontera con Estados Unidos (Bendímez y Laylander, 1987). Los geoglifos aparecen, así mismo, en diversos puntos del continente americano; los más famosos son los de Nasca en Perú.

Conclusión

En este capítulo hemos mostrado aquellas imágenes rupestres que a nuestro parecer corresponden a las representaciones sensibles más antiguas. Clasificamos esas manifestaciones rupestres según el tipo de imagen que contienen: animales, plantas, signos

astrales, elementos abstractos o figuras humanas, según la tipología fundamental. En cada sitio existen imágenes desarrolladas por los artistas de antaño. La ubicación de los sitios, que alude a una carga sagrada, no fue elegida al azar, sino con miras a transmitir conocimientos peculiares. Sin embargo, tales conocimientos dependen, hasta cierto punto, de la organización socioeconómica de la población. Dicho en otras palabras, una población de agricultores asumirá forzosamente una visión del mundo cuyas necesidades religiosas difieren de las de los cazadores-recolectores. Por lo tanto, los signos se presentan como evocaciones de deseo y contienen una intensa carga afectiva. Las representaciones abstractas tales como las espirales, los círculos y los semicírculos, al igual que las representaciones de animales y de astros, expresan las preocupaciones sensibles elementales de los antiguos indígenas.

Empezamos por hacer una síntesis de ciertas diferencias de los estilos regionales en el conjunto de las manifestaciones rupestres. Así, según nuestra clasificación por subregiones, resulta evidente que nuestro perímetro de acción es sumamente amplio y que aun dentro de cada subregión caben estilos específicos. No obstante, es posible establecer ciertas reglas generales. Por ejemplo, en el caso de las imágenes halladas al sur de Sinaloa, la mayoría de las representaciones posee un estilo abstracto. Ahora bien, la categoría de lo abstracto no es suficientemente precisa, por lo que es preciso añadir que la iconografía del sur de Sinaloa presenta una abstracción más compleja que la de los dibujos de otras regiones ubicadas al sur. En ese estilo, la representación no remite de manera obvia a una figura en particular, sino que presenta trazos complejos que traducen una intención de armonía geométrica. Según lo indicamos antes, se trata tal vez del producto de una cultura fuertemente influenciada por la del altiplano mesoamericano, en la que las representaciones del calendario se caracterizan por cierta equidistancia y geometría en el dibujo, contrariamente a lo que sucede en el norte de Sinaloa, donde las líneas corresponden ante todo a elementos figurativos, con dibujos simples de espirales y círculos concéntricos.

En cuanto a las representaciones del sur de Sonora, éstas son más abstractas pero también más sencillas, con una gran cantidad de figuras de plantas y saurios. No ocurre así en el centro y en el norte de Sonora, donde destacan, entre diversos tipos de figuras, las de los venados, así como las líneas asimétricas y las representaciones humanas. Hacia la montaña de Sinaloa abundan las pictografías, aunque también es posible encontrar diferentes estilos semejantes a los del litoral del mismo estado. Por su parte, las representaciones rupestres de Baja California presentan características muy diferentes de las de Sonora, Sinaloa y Chihuahua.

Resulta imposible brindar en nuestra conclusión una interpretación de los motivos iconográficos a partir de los motivos mismos. En otras palabras, el análisis aislado de las líneas y de los dibujos no significa absolutamente nada. Empero, vincular la recurrencia de los motivos con la de las culturas arqueológicas y establecer relaciones sincrónicas y diacrónicas con las grafías de otras culturas permite ver aparecer ciertos

elementos para la interpretación. Así pues, es preciso buscar los signos de interpretación del fenómeno que prevalecen, además de rastrear todas las menciones al arte rupestre en los testimonios de la Conquista, por escasas que sean.

El origen de las representaciones rupestres en el noroeste ha dado lugar a numerosas interpretaciones. Por ejemplo, se ha señalado que los petroglifos tienen su origen en las antiguas creencias indias. Otros estudios han subrayado las influencias más evidentes en cada estilo, destacando, entre otras, las asociaciones con el agua, la fertilidad o ciertos animales, sin aportar para ello pruebas novedosas ni convincentes. Ahora bien, esas pruebas pueden provenir de otras fuentes, tales como la iconografía ritual de los indígenas contemporáneos. En la época actual, estos últimos siguen viendo en los signos de la naturaleza –animales, plantas y astros– elementos sagrados, según podremos comprobar en los capítulos siguientes. En efecto, los dibujos correspondientes a la cultura de los huicholes no difieren demasiado de los de las culturas tarahumara y yaqui contemporáneas. Entre los huicholes de finales del siglo XIX, cada dibujo incluido en sus representaciones artísticas tenía un significado específico. El zigzag, por ejemplo, remitía al rayo y a las montañas; las líneas simétricas paralelas evocaban la lluvia, las serpientes o el maíz; dos líneas paralelas con puntos entre ellas representaban las estrellas; las figuras romboidales –que nosotros denominamos aquí hipérboles– son para los huicholes los ojos de Dios y expresan el poder de ver y comprender los fenómenos desconocidos. Los mismos dibujos remiten al rostro del dios venado cuando van bordados en algodón; cuando van atravesados por una línea simbolizan al peyote (*hikuli*) que crece en el campo (Lumholtz, 1986:297).

Retomando el asunto de las líneas geométricas, y en particular el de la greca escalonada simple asimétrica, consideramos que se trata de una línea fundamental para la evolución posterior de los demás dibujos, tal como lo mostramos en el desarrollo ideal de la greca asimétrica. Si bien en los ejemplos contemporáneos se trata de una representación simbólica de la vida y la fertilidad, su interpretación abre puertas a muchas otras posibilidades. Podría tratarse, por ejemplo, de la representación de los dientes de la tierra o del monstruo terrestre (Duverger, entrevista, 1997). Además, ese dibujo reaparece en varios grupos de Estados Unidos –entre ellos los arapahos y los cheyenes dakotas– así como en varias otras culturas, incluyendo las mesoamericanas, siempre con un significado acuático. Volveremos a este punto al final del capítulo dedicado a la etnología y a la iconografía de los grupos contemporáneos del noroeste, puesto que el análisis de las manifestaciones contemporáneas brindará un mayor número de elementos para una mejor comprensión.

La interpretación del arte rupestre requiere también de un interés por ciertas teorías según las cuales el origen de esas representaciones está asociado a los estados alucinatorios. Así, habrían sido curanderos y hombres con conocimiento los que, durante un estado de percepción fuera de lo ordinario, habrían ejecutado esos dibujos y pinturas. Tales teorías se ven apuntaladas, por ejemplo, en el caso de las pinturas murales de

Baja California, por el hecho de que recurrir al toloache era una práctica común, además de que muy probablemente los chamanes, los individuos más respetables del grupo, tenían entre otras la tarea de representar diversos sueños y mitos, tales como el mito de los gigantes. Es factible pensar que esos curanderos o chamanes solían representar los actos rituales más importantes, entre ellos los ritos de paso como el nacimiento, la pubertad, el matrimonio o la muerte, a semejanza de lo que ocurre en la actualidad en varios grupos. Por ejemplo, los seris practican hoy en día una gran ceremonia para la pubertad femenina. Así mismo, en los relatos y en los mitos de los habitantes actuales de Baja California se percibe la importancia que estos pueblos solían otorgar a los acontecimientos ceremoniales y festivos. Ciertas crónicas mencionan, además, que las ceremonias estaban relacionadas con la ejecución de pinturas. Finalmente, el consumo de alucinógenos aparece en las crónicas, donde se relata su uso hasta principios del siglo XX:

> El ritual comenzaba con la localización de las plantas, escogiendo sólo aquellas cuya raíz se desenvolvía hacia el norte. Posteriormente se llenaban en una cueva (*ujá wachiyeu*) donde vivía el hechicero principal (*kusiai cuatay*) quien era depositario de los objetos ceremoniales. Llegada la noche, todo se transportaba a una casa, previamente seleccionada, la cual se convertía en *ujá wachiyeu*, y el jefe (*kulpaí*), acompañado por los *kusiay*, iniciaba todos los preparativos. Sacaban un mortero (*jmú*), al cual le pintaban líneas verticales negras y rojas [...] Inmediatamente procedían a trazar en el piso un círculo que representaba el universo (*maí*). Éste medía aproximadamente cincuenta centímetros y adentro de él dibujaban el Sol, las Lunas nueva y llena, algunas constelaciones como Orión y las Pleyades. Animales como el cuervo, el lobo y el coyote eran incluidos y dos enormes serpientes que flanqueaban horizontalmente la Vía Láctea (Zárate, 1987).

De hecho, cabe destacar que tales datos presentan cierto paralelismo con la crónica de Pérez de Ribas acerca de los huérfanos, con la salvedad de que en el caso californiano que acabamos de citar se trata de un rito de toloache durante una ceremonia de pubertad masculina entre los k´miai. Por añadidura, el ciclo de las celebraciones practicadas entre los indios de California incluía ritos funerarios muy importantes, durante los cuales resultaban indispensables los símbolos de animales –entre ellos el águila– y del tabaco del coyote (*Nicotiana attenuata*).

Parece lógico suponer que tales ritos no eran exclusivos de los grupos yumanos, pues existen menciones del uso de alucinógenos entre varios grupos del noroeste. Las principales plantas utilizadas eran el toloache, el peyote –entre los tarahumaras, los yaquis y los huicholes– y el bacanohua, cuya raíz era empleada por los tarahumaras. No obstante, según veremos en los capítulos siguientes, tales sustancias no son determinantes para el advenimiento de los estados de disociación de la conciencia, ya que las asociaciones provenientes de los símbolos acuáticos y de fertilidad desempeñan, llegado el momento, un papel primordial en la formación de las experiencias estéticas. En

otras palabras, las evocaciones acuáticas y los estados alucinatorios no se excluyen entre sí. Muy por el contrario, en un contexto climático donde prevalece la falta de agua, los espejismos asumen diversas formas alucinatorias.

Las explicaciones posibles distan de haber sido agotadas. Así, los signos en cuestión también a menudo han sido interpretados como marcas de propiedad. En América del Sur, en ciertos casos se atribuye al arte rupestre la función de delimitar un territorio; en otros más, se dice que los signos rupestres remiten a personajes sacrificados, sobre todo tratándose de representaciones antropomorfas en las que ciertas líneas se asemejan a brazos levantados. Otras interpretaciones sugieren que se trata de chamanes alzando los brazos durante un ritual de curación colectiva. También es posible ver en esas ilustraciones símbolos bélicos, elementos del calendario, canales de comunicación con animales sagrados o testimonios de curaciones colectivas.

Según vemos, cada línea, cada dibujo, han sido objeto de muy diversas referencias e interpretaciones; las espirales y los círculos concéntricos se cuentan entre las víctimas predilectas de los investigadores. Por fortuna, todas esas evocaciones y asociaciones no resultan forzosamente inútiles. Citemos, de entre las muchas interpretaciones inspiradas por tales figuras, aquellas que remiten a los caracoles marinos: según dichas teorías, la concha del caracol de mar y los torbellinos corresponden a representaciones en espiral, por lo que las espirales serían señales y huellas legadas por los antiguos nahuas a través de sus maestros o tlacuilos para indicar que venían del mar (Lizárraga, 1980:32).[42] Otra interpretación sugiere que ciertos dibujos de un petroglifo representan la piedra solar azteca y que otros signos más remiten al culto de Quetzalcóatl. Si bien es posible que algunos dibujos sean obra de los sabios pertenecientes a grupos que recorrieron la región, resulta poco probable que tales representaciones sean legado exclusivo de las enseñanzas nahuas.

Cada signo de piedra posee su propio significado mítico dentro de la concepción religiosa de los moradores de la región desde la era prehispánica. Así sucede con los signos en forma de cruz. Obviamente, la mayoría de las cruces halladas en Sinaloa y Sonora no obedecen a una referencia cristiana, sino que pueden ser atribuidas a las estrellas y en especial a Venus, el lucero de la mañana, que es objeto de un importante culto por parte de varios grupos tales como los tarahumaras, los huicholes, los coras y los mexicaneros. Hay quienes han intentado incluso interpretar las figuras de tigre o de jaguar, a pesar de que no existen huellas de la presencia de dichos animales en la región en aquella época. Cierto es que entre los cahitas, y sobre todo entre los mayos, el nombre del tigre aparece en algunos apellidos (*moroyoqui*). Quizá se trate en tal caso de un felino de la región, el puma (*Felis concolor*).

En suma, las posibilidades de representación del arte rupestre son realmente muy diversas. Independientemente de su origen, el arte rupestre siempre está marcado por

[42] El autor afirma también que los signos muestran un recorrido diferente al de aquellos que optaron por la vía terrestre; en este caso se trata, en su opinión, de las migraciones nahuas provenientes del norte.

las experiencias de índole estética, determinadas a su vez por las prácticas culturales. Éstas forman parte de modalidades singulares de apropiación de la naturaleza, que permiten tener una economía basada en la caza-recolección, la agricultura o en ambas a la vez. Según lo mencionamos antes, las investigaciones abocadas a la interpretación de los signos rupestres no han tenido hasta ahora demasiado éxito, por lo que la recuperación de las series arquetípicas más representativas exige mayor contextualización, un minucioso análisis de la iconografía contemporánea y un estudio comparativo sincrónico y diacrónico entre diversas regiones.

•

Etnohistoria: Transformaciones culturales de la Conquista

Introducción

Para analizar las formaciones sociales del noroeste en el momento de la conquista, es preciso sumergirnos en la noche de los tiempos de las culturas desérticas. Los asentamientos humanos más antiguos del noroeste tienen alrededor de 9 000 años en el norte de Baja California (Bendímez, 1985, y Ritter, 1991). Sin embargo, de acuerdo con las investigaciones arqueológicas, dichos asentamientos no lograron una estabilidad social como resultado de su producción cultural sino hasta el primer milenio y la primera mitad del segundo milenio de nuestra era. Tal como lo hemos referido en capítulos anteriores, estos sitios de agricultores ocasionales se encuentran entre las culturas arqueológicas Anazasi, Hohokam, Trincheras y Huatabampo. Hemos comentado anteriormente que estas culturas poseían asentamientos dispersos sobre sitios en los que se agrupaban diversos conjuntos habitacionales que funcionaban también como centros comúnes más o menos sedentarios, pese a que una buena parte de la población del noroeste, particularmente aquella que permanecía en los territorios más áridos, se alimentaba de los productos de la caza, de la recolección y de la pesca, como es el caso de los grupos situados en la costa.

En tiempos prehistóricos estos grupos humanos hablaban diversas lenguas que pertenecían al menos a los dos principales troncos lingüísticos: yumano y uto-azteca. El segundo está localizado actualmente en el noroeste, mientras que el primero estaba presente en las desaparecidas lenguas de toda la península de Baja California y todavía se encuentra en las pocas lenguas de los grupos que habitan el norte del estado. Para algunos lingüistas que fundamentan sus estudios en la glotocronología, las lenguas indígenas que se hablaban en la región serían originarias del norte. Una de las hipótesis más comunes estima que después de

4 000 años varias lenguas norteñas se difundieron hacia el sur.[45] Sin embargo, las migraciones lingüísticas internas de la región del noroeste de Mesoamérica fueron generalmente muy tardías. Además, el movimiento de estas lenguas no se presentó en un sentido único ni tampoco en un solo período. Es decir, el movimiento de las lenguas no siempre va acompañado ni está determinado por el cambio de los rasgos culturales. Por ejemplo, aunque existan grupos de filiación uto-azteca en el actual territorio de los Estados Unidos, éstos no poseen evidentemente la misma cultura que los nahuas del posclásico del centro de México en términos políticos o de producción económica, aun cuando es posible encontrar algunos rasgos arqueológicos similares. Nuestro objetivo en este apartado no consiste, sin embargo, en analizar el problema de los orígenes nahuas; se trata más bien de situar los lugares ideológicos del noroeste que fueron representados inicialmente en la polémicas sobre los orígenes de la civilización mesoamericana, tal como Aztlán y Chicomoztoc, mismos que designaban el inicio de la migración azteca. A este respecto, en la región del noroeste encontramos a menudo toponimia nahua, vestigios de cultura material, rasgos lingüísticos y religiosos, que ponen en evidencia la importancia de la cultura nahua en la región durante los últimos períodos antes de la llegada de los conquistadores.[46]

Algunas bandas de grupos semisedentarios de cazadores y recolectores se establecieron principalmente en las proximidades de los actuales ríos Fuerte, Sinaloa, Mayo, Yaqui, San Miguel, Magdalena, Sonora y Urique. Al igual que otras civilizaciones en la región, los grupos humanos se instalaron preferentemente al lado de los grandes cauces de agua. Esta situación permitió desarrollar el conocimiento de la vegetación, incluidas las cualidades alimenticias y medicinales de diversas especies vegetales. Se tiene información arqueológica sobre restos de plantas y herramientas para su cultivo en algunos sitios encontrados, lo cual constata que el conocimiento de las plantas domesticadas estaba muy generalizado en estos grupos. Dentro de las plantas comestibles se encontraban el frijol, la calabaza y el chícharo. Por otro lado, en la región cahita y el sur del actual estado de Sinaloa, el algodón fue muy importante en la confección de diversos textiles. Además, estos grupos poseían y poseen actualmente amplios conocimientos sobre las plantas y hierbas comestibles. El cultivo del maíz permanecía, sin embargo, limitado a algunos grupos que lo consumían en menor grado en períodos y en espacios precisos, que Kirchhoff denominó Oasisamérica, es decir, la América árida que poseía pequeñas partes de oasis que permitían una agricultura ocasional. Además del consumo de vegetales, su alimentación se basaba en el consumo de múltiples especies animales como el venado, la serpiente, un número importante de reptiles y de insectos. Las casas de los grupos que vivían en la costa del golfo estaban construidas con ramas de árboles cubiertas de tierra, similares a las casas tradicionales de los grupos de la costa.

[45] Sin embargo, no nos oponemos a la teoría que sugiere la antigua presencia de las lenguas uto-aztecas en Mésoamérica, mientras que otros grupos de la misma familia habrían continuado tardíamente su migración provenientes del noroeste.

[46] El sitio de Aztlán estaría situado en Torreón, Cohauila, en Chametla, Sinaloa, o sobre el río Gila. En otros casos, Aztlán podría localizarse en los estados de Nayarit o Guanajuato. La hipótesis de Christian Duverger (1983) considera Aztlán como una entidad ideológica de legitimidad, más cercana a nuestra interpretación como entidad mitica e ideológica. Véase también Nakayama (1982), quien cita a Kirchhoff y a Antonio Pompa y Pompa.

Come expusimos en el capítulo anterior, pese a que existieron algunos centros de población, los establecimientos humanos estuvieron principalmente dispersos en el noroeste. Esta situación permitió el surgimiento de relaciones que estimularon la circulación de ciertos objetos rituales. Además, algunos grupos poseían, al interior de su región, ciertos acuerdos políticos con grupos vecinos, los cuales les permitían defenderse de otros pueblos guerreros invasores. Según Kirchhoff, la organización social de estos grupos no tenía aparentemente una estructura compleja y jerarquizada, señala que estos grupos de bandas nómadas no poseían para la guerra más armas que el arco, la flecha y el puñal de dos hojas. Según su clasificación, la utilización del peyote era un elemento generalizado entre las culturas del norte (Kirchhoff, 1943a). Como lo hemos comentado en varias partes, el conjunto de rasgos culturales que definieron durante mucho tiempo la vasta región norteña se definió como la falta de virtudes mesoamericanas, es decir la ausencia de pirámides, de chinampas, de escritura jeroglífica, etcétera (Kirchhoff, 1943a y 1954).

La cultura de conquista

En este capítulo nos introduciremos en el análisis de la sociedad colonial que emergió en la región a partir del siglo XVII, tal como se presenta en el discurso de los cronistas españoles y religiosos. Para este fin es importante plantearnos algunas preguntas: ¿Cómo es el imaginario que envuelve e impulsa a los colonizadores a desplazarse hacia el noroeste de México? ¿Cómo viven Álvar Núñez Cabeza de Vaca y Andrés Pérez de Ribas su experiencia de alteridad frente a las culturas indígenas de los siglos XVI y XVII, respectivamente? ¿Acaso los mitos iniciados por Cabeza de Vaca proyectan el despliegue de colonización en estos territorios? ¿Cuál es la importancia del arte musical jesuita y de la estética cristiana, utilizadas por los misioneros en la conversión de los indígenas del noroeste de México? En el presente capítulo intentamos responder a estas interrogantes mediante la reflexión sobre los conceptos de diferencia y transformación de la identidad de conquistadores y conquistados a partir de datos históricos registrados por Cabeza de Vaca y Pérez de Ribas, además de otras fuentes de los siglos XVI y XVII.

A partir del impacto cultural vivido por la población en los dos primeros siglos de conquista, se construyeron nuevas representaciones de sentido religioso. En este contexto hay que destacar que la organización de las sociedades indígenas del noroeste sufrió bruscos cambios después la llegada de las misiones evangélicas. Por consiguiente, la lógica cultural de los grupos que vivían aparentemente aislados se encontraba cada vez más desarticulada tanto en la manera de estructurar su nueva sociedad, como en su forma de concebirla, pese a los intercambios importantes con la cultura europea. Estos intercambios, muchas veces no voluntarios, constituyeron la ideología de las generaciones posteriores de la nueva sociedad mestiza e indígena, más aún considerando que la sociedad indígena de cazadores recolectores y agricultores ocasionales no se volvieron sedentarios en términos estrictos hasta el siglo XVII. Esto sucedió a raíz de la política de integración de la corona española, con lo cual se desarrolló la nueva sociedad colonial, siempre de la mano de la política de exterminio cultural hacia los cultos no católicos practicados por las antiguas culturas.

Cuadro 15. Población indígena del noroeste al inicio de la Conquista

Provincia colonial	*Número de individuos*	*Principales grupos étnicos*
	Subregión del sur de Sinaloa (1530)	
Maloya-Copala-El Rosario	210 000	Totorame
Culiacán	200 000	Tahue
	Total: 410 000	
	Subregión de las misiones del norte de Sinaloa y Sonora (1530)	
Sinaloa	220 000	Cahita, chínipa
Ostimuri	103 000	Cahita, opata, pima bajo, jova
Sonora	85 000	Pima bajo, pima alto, opata seri, papago
	Total: 408 000	
	Subrégión de la Baja California (1697)	
Vieja o Baja California	46 500	Pericú, guaicura, cochimí
	Subregión de la Ata California (1769)	
Nueva o Alta California	60 000	Diegueño, luiseño, gabrielino, chumash, salinan, costanoan
	Total de Baja California: 106 500	

Fuente: Elaboración propia con base en Ortega (1993:28), Sauer (1935) y Gerhard (1982:249-304).

Ahora bien, tal como hemos enfatizado, los estudios de las fuentes escritas en los primeros siglos de la Conquista no tienen por objetivo solamente hacer una lectura general de estas crónicas del siglo XVI e inicio del XVII. El interés principal es analizar los cambios de la identidad entre los cronistas, dado que éstos jugaron un papel fundamental en la formación social de la Nueva Viscaya y al mismo tiempo tomaban distancia frente a la sociedad española que acababan de dejar. Por consiguiente, en esta época aparece el conflicto inicial de la identidad mestiza, provocado por la recomposición de las identidades en ambos sistemas culturales. Por un lado, la cultura indígena que luchaba por la sobrevivencia y por el otro, la cultura española emigrada que se alejaba cada vez más de su cultura originaria. Por esta razón, las relaciones entre los indígenas y los españoles, al igual que las relaciones que estos últimos mantuvieron con la corona española, fueron determinantes en la compren-

sión del desenvolvimiento tanto de la sociedad indígena colonial como de la sociedad mestiza. En este mismo orden de ideas es necesario indicar nuevamente que el origen de la sociedad colonial del noroeste se encuentra en la aceptación no consciente de los intercambios simbólicos, tanto de la parte de los indígenas como del conjunto cultural de religiosos, militares y colonos españoles. En este aspecto la ideología católica y los arquetipos de la cultura indígena consituyeron los fundamentos de la sociedad colonial.

Expediciones, cronistas y misiones en el noroeste

En los siglos XVI y XVII se escribieron las crónicas y referencias etnográficas más importantes sobre las sociedades antiguas del noroeste. Dentro de estas fuentes etnohistóricas, se encuentran la crónica de Cabeza de Vaca, las cartas de Nuño de Guzmán, los relatos de Pedro de Guzmán, Marcos de Niza, Juan de Sámano, Gonzalo López, Baltazar de Obregón, Adam Gilg, Andrés Pérez de Ribas y Eusebio Kino, entre tantos otros.[47] De este conjunto, retomaremos particularmente dos textos que involucran el fenómeno de la identidad de los españoles en el momento de la Conquista. Se trata del texto de Cabeza de Vaca y de Andrés Pérez de Ribas. Además de ser, en nuestra opinión, los modelos de análisis que definen las relaciones de colonización, constituyen unas de las fuentes más importantes para los actuales estados de Sonora y Sinaloa y parte de Chihuahua. Por otra parte, las fuentes producidas para Baja California no surgieron hasta el siglo XVIII: Miguel del Barco, Miguel Venegas, Andrés Marcos Burriel y Clavijero, entre tantos otros (León-Portilla, 1988:V; Clavijero, 1986 y 1974).

Una de las primeras crónicas fue la de Beltrán Nuño de Guzmán durante las incursiones en la región en el año de 1531. Nuño de Guzmán llegó a la villa de San Miguel de Culiacán después de haber masacrado múltiples comunidades indígenas, iniciando con los purépechas situados actualmente en el estado de Michoacán. Nuño de Guzmán atravesó en el siglo XVI la región conocida en ese entonces como la Nueva Galicia, que corresponde a los actuales estados de Jalisco, Nayarit y Durango; más tarde alcanzó la costa del actual estado de Sinaloa y se estableció en la región que a partir de 1562 se llamaría Nueva Vizcaya.

Los conquistadores salieron hacia el noroeste con una armada de 400 soldados y cientos de esclavos de guerra sometidos durante las batallas libradas contra los aztecas de Tenochtitlan. Inicialmente, estos esclavos de guerra eran los aliados, como los tlaxcaltecas, que combatieron masivamente con los españoles en la conquista de la ciudad azteca. Dado que esta región siempre despertó la avaricia de aventureros militares y misioneros, las expediciones dirigidas hacia el norte tenían como denominador común el robo y la sumisión absoluta de la población. Los conquistadores recorrieron la región norteña con un objetivo: la posesión de las nuevas almas y de las riquezas encontradas en estos territorios recién conquistados.[48] Beltrán Nuño de Guzmán dejó una serie de descripciones redactadas durante

[47] Véase los textos de Pérez de Ribas (1985) y Kino (1913-1922).

[48] Como veremos más adelante, existen excepciones en la conquista. El caso ejemplar del conquistador convertido es

la expedición. Además de sus cartas dispersas, se tienen otros relatos escritos que revelan las condiciones de la región del sur de Sinaloa y Sonora.[49]

Cada incursión daba lugar a rudas batallas en donde los españoles masacraban a buena parte de la población, particularmente a aquellos que se resistían a la palabra de Dios. Los españoles fueron repudiados constantemente por los grupos indígenas más belicosos. Las batallas de conquista, así como las revueltas en los territorios recientemente colonizados, se generalizaron desde el inicio del siglo XVII. Un caso muy conocido en la literatura etnohistórica es el de Nuño de Guzmán, entre los antiguos yaquis, quienes poseían una gran fuerza militar y política.

Como en todas las fuentes históricas, en el noroeste existen pocas crónicas sobre los fracasos de los conquistadores en las batallas de conquista. Como ejemplo podemos citar el caso de Pedro de Guzmán, subteniente (*alferez)* de la expedición de Nuño de Guzmán, quien fue también el encargado de hacer la crónica.

> y ansi juntamos toda la gente del fardaje, y tomándola en medio de la avanguardia y retaguardia caminamos hacia los indios de guerra. [...] y como nos vieron comenzáronse a venir hacia nosotros muy denodados, y echando puños de tierra al cielo, y temblando los arcos y haciendo muchos visajes. Entre ellos venía un indio más señalado que los otros porque tenía un San Benito, negro como escapulario, el cual traía sembrado por él de conchas de perlas, muy labradas é que traía muchos perillos, pájaros et ciervos y otras muchas cosas [...] como estovimos tan cerca, este indio que a los otros gobernaba se adelantó de todos é con el arco hizo una muy larga raya en el suelo, é se hinco de rodillas en ella é beso la tierra, y después de hecho esto, se levanto, y parado él é su gente comenzó a hablar diciendo que nos detuviésemos, que no pasábamos aquella (raya) que él había hecho, porque si la pasábamos nos matarían a todos, y entendido el capitán les dijo con la lengua, que no íbamos á hacerles daño ni mal, que antes los queríamos como amigos é que queríamos paz, que se volviesen a sus casas, que nos trajesen bastimento é de lo que tenían [...] estos indios peliaron tan bien à tan animosamente como he visto a indios después que en Indias estoy (Guzmán, 1963:278-279).

La ciudad de san Miguel de Culiacán se convirtió en el punto fronterizo donde se detenían todas las expediciones antes de continuar su camino hacia tierras del noroeste. Una segunda expedición salió en 1539 bajo la dirección de Marcos de Niza. Este fraile franciscano se dirigió hacia las provincias del norte de Sonora y sur de Arizona. El religio-

Cabeza de Vaca que, junto con Andrés Dorantes y Esteban y Bernardino del Castillo Maldonado, realizaron la travesía del continente durante ocho años. Paradójicamente, el relato del naufragio de Cabeza de Vaca fue el origen de los mitos de las riquezas de la región, en las ciudades míticas de Cíbola y Quibira en los actuales territorios de Nuevo México y Arizona.

[49]En el relato encontramos las cartas anónimas 1, 2, y 3 que pudieron ser escritas por Marcos de Niza o Gonzalo de Tapia. Véase Guzmán (1963). Los documentos incluyen las cartas de Nuño de Guzmán, Gonzalo López, Juan de Sámano, Pedro de Carranza, Cristóbal Flores, García del Pilar, Francisco de Arceo, Pedro de Guzmán y tres relatos anónimos. De Marcos de Niza véase "Descubrimientos de las siete ciudades", 1865:325-354.

so recorrió el territorio en compañía de Esteban, uno de los sobrevivientes del viaje de Cabeza de Vaca; en ese momento nadie que estuviera ligado a la corona española poseía mejor conocimiento de las rutas y los pueblos del noroeste. Sin embargo, debido a un torpe manejo de los símbolos de guerra y de prestigio que Cabeza de Vaca había aprendido a utilizar perfectamente durante la expedición, Esteban es muerto por los zuñis en la ciudad de Quiaquima, una de las siete ciudades maravillosas señaladas por Marcos de Niza (Cazeneuve, 1993:13-47).[50] Por consiguiente, la expedición tuvo que regresar sin haber logrado evangelizar a los "indóciles indígenas". En cambio, a su regreso, Marcos de Niza afirmó haber descubierto las maravillosas ciudades de oro y si bien no contaba con todas las pruebas de su existencia, se contentó con difundir los mitos de sus riquezas.

Contrariamente a lo que sucedía en el centro de México, un intenso y exitoso trabajo de evangelización con múltiples misiones y templos donde se convertía a la población indígena, en el noroeste apenas se establecían las primeras misiones. En 1590, tuvo lugar en la región una nueva avanzada. Por órdenes del gobernador de la Nueva Vizcaya, los jesuitas Gonzalo de Tapia, Martín Pérez, Alonso de Santiago y Juan Bautista de Velasco, se trasladaron a Sinaloa para continuar el trabajo de evangelización que había sido abandonado en la región. Después de su llegada en 1591, numerosas misiones fueron fundadas en el norte de Sinaloa y sur de Sonora, principalmente en las actuales ciudades de Ocoroini, Guasave, Bamoa y posteriormente Sinaloa de Leyva.

Muchos otros aventureros se lanzaron a la tarea de conquistar el noroeste. La expedición de Diego de Guzmán en 1535 y de Diego de Alcázar en 1536 aportaron solamente esclavos a la corona española. Ese mismo año Cortés recorrió el Golfo de California y le dio su propio nombre; desgraciadamente sus escritos sobre este viaje no son muy abundantes. En 1540, Vázquez de Coronado y Pedro de Tovar salieron hacia el territorio de los zuñis, con el objetivo específico de localizar las siete ciudades que Marcos de Niza había dado a conocer años antes. Sin embargo, los miembros de la expedición de Vázquez de Coronado constataron la existencia de algunas ciudades, pero éstas no poseían la riqueza anunciada por el franciscano. Después del fracaso de la expedición de Marcos de Niza y de la de Coronado, don Francisco de Ibarra, gobernador de la Nueva Vizcaya, se internó por la parte baja de la Sierra Madre, tomando la ruta del noroeste en la busca de nuevas minas y riquezas naturales de la región. Atravesando sin problemas los caminos del territorio cahita, Ibarra llegó al río Zuaque y funda, hacia 1564, el poblado de San Juan Bautista de Carapoa.[51] Poco tiempo después, dicho poblado sería conocido con el nombre de El Fuerte. No obstante, este fuerte fue abandonado debido a los constantes ataque de los grupos yoremes. En 1595, Diego Martínez de Hurdaide salió a reconquistar otros territorios. Con él llegaron también Gonzalo de Tapia y Marín Pérez. Martínez de Hurdaide no sólo conquistó territorio cahita, sino

[50]En otra versión de Sauer (1932) se comenta que Esteban no muere en Arizona, sino que, sorprendido por la belleza de las indígenas yoremes del Valle del Mayo, regresa y se casa con varias mujeres teniendo con una de ellas un hijo llamado *Aboray*.

[51]Carapoa significa El Fuerte (Gámez 1955:14).

que llegó hasta tierras del yaquimi, y obtuvo un acuerdo de paz con los antiguos yaquis, lo cual permitió la entrada de misión jesuita, no sin que antes los propios yaquis reconocieran en él gran valentía y lo consideran un conocedor en el arte de la guerra. Hurdaide penetró también en la sierra en el territorio de los chínipas, entre Sonora y Chihuahua.

Los jesuitas europeos en el noroeste novohispano

El arribo de los jesuitas al noroeste de México marcó radicalmente el curso de las artes que florecían en la región. Los misioneros percibían la dificultad de imponer las prácticas católicas como se enseñaban en el centro de México o en los países de origen cristiano. Este forcejeo ideológico trastocó el significado de los objetos artísticos de evangelización. Incluso algunos objetos no estrictamente religiosos, como las pinturas que aludían a ciertos personajes o pasajes bíblicos o de la vida cotidiana, se transformaron en objetos de adoración.[52] Esta transculturación trajo como consecuencia el trastorno de sentido o la pérdida del significado original de los objetos artísticos en sus contextos de creación.[53]

La instalación de la Compañía de Jesús en el centro y norte de la Nueva España fue relativamente tardía. A la caída de Tenochtitlán en 1521, varias órdenes religiosas se concentran en la evangelización de los infieles. Franciscanos, dominicos, agustinos y jesuitas participaron activamente en la conversión de los indígenas del Nuevo Mundo. La Compañía de Jesús fundó su primer Colegio de San Pedro y San Pablo en 1574, en lo que fuera la antigua ciudad azteca.[54]

En 1590, en el actual estado de Sinaloa, se celebró la llegada de los primeros jesuitas al noroeste de México: Martín Pérez y Gonzalo de Tapia fueron recibidos en la villa de San Felipe y Santiago en el actual poblado de Sinaloa de Leyva. Los dos misioneros iniciaron la evangelización de los gentiles de estas tierras; sin embargo, su intento se vio truncado por el líder cahíta Nacabeba, que dio muerte al padre Tapia en acción misma de sus ejercicios espirituales (Pérez de Ribas, 1985:103).[55] Antes de la muerte del sacerdote, se fortaleció la educación del colegio: se enseñó, tanto a los hijos de españoles como a los indígenas. Después de la muerte del padre Tapia, se sumaron a los esfuerzos de evangelización el siciliano Tomás de Basilio y el español Andrés Pérez de Ribas, quienes asentaron las primeras misiones en la región, con lo que fortalecieron considerablemente el trabajo evangélico. Ambos fundaron una veintena de misiones en el territorio de los cahítas, que agrupaba, entre otros, a yaquis, mayos y a los desaparecidos tehuecos, vacoregues, ocoronis, zoeces y ahomes, que habitaban el sur del actual estado de Sonora y el norte de lo que hoy es Sinaloa.

[52]Estos objetos eran contextualizados en la cultura indígena como objetos con poderes particulares (tal es el caso de la pintura de Francisco Xavier, venerada en la Sierra Tarahumara). Otro ejemplo de esta situación son los cascabeles de metal que se colocan en las pantorrillas, que en el contexto europeo eran codificados como instrumentos de arlequines y payasos de la corte, mientras que en el noroeste poseían particular relevancia ritual asociada con varios personajes sagrados.

[53]Las incursiones españolas en América Latina se acompañaron invariablemente de la conquista espiritual, lo cual implica también la colonización del goce artístico.

[54]Las incursiones de diversos aventureros, impulsados por el sueño de oro, continuarían hasta el siglo XIX.

[55]En este pasaje Pérez de Ribas describe con gran precisión la muerte del religioso. Se cuenta que los indígenas le atribuían cierto poder por lo que, una vez muerto, intentaron comérselo para acceder a sus poderes. Sin embargo, los indígenas no pudieron cocer la carne por voluntad divina.

El 20 de mayo de 1617, Pérez de Ribas y Tomas de Basilio iniciaron su recorrido en la región yaqui fundaron las misiones de Tórim y Bácum, territorio donde Hurdaide había logrado la paz que antes nadie había podido (Varela, 1986b:21). Durante este siglo XVII, el trabajo misional se intensificó y al final del mismo, las misiones ya estaban bien establecidas en la región yaqui y en todo el estado de Sonora. Sin embargo en Baja California, las misiones apenas comenzaban en el sur de la península.

Los jesuitas al final del siglo XVII

El jesuita Eusebio Kino, originario de Trento, Italia, llegó a Baja California en 1685. Dos años más tarde salió a la provincia de Sonora con el firme propósito de evangelizar a los seris. El padre Kino, como se le ha nombrado históricamente, es el misionero que fundó más misiones en el noroeste, en una de las regiones más agrestes de Sonora y del sur de Arizona. Entre éstas podemos mencionar las misiones de Saric, Sonoyta, Tubutama, Atil, Pitiquito, Saric, Aquimuri y Santa María Magdalena.[56] Ningún misionero había logrado mantener contacto con los pimas, por esta razón él fue, en cierta forma, la columna vertebral del sistema misionero del norte de Sonora a finales del siglo XVII.

Entre los trabajos atribuidos al padre Kino, se cuenta el descubrimiento de la ruta terrestre de Sonora hacia Baja California, en donde la penetración de las misiones comenzó a partir de 1697, llevada a cabo por él y por Juan María Salvatierra. No obstante, en las tierras costeras del sur de la península de Baja California, la evangelización fue un verdadero fracaso durante el siglo XVII. Los colonos no se instalaron sino hasta 1747. El fiasco de los trabajos misionales se hizo evidente con la caída del número de la población indígena en Baja California. En la misión de Loreto, por ejemplo, después de obligar a la población indígena a concentrarse, no había recursos para alimentarla. Las cifras de la baja de población no dejan de sorprender. En 1700 se contaba con 46530 individuos mientras que en 1770, setenta años después, sólo se contaba con 14060 (Ortega, 1993:74).

Por otra parte, en la cadena montañosa de la Sierra Madre Occidental, al noroeste de Culiacán, los jesuitas se establecieron con mayores dificultades que en los valles debido a los dificultad de los caminos. Los indígenas chinipas aprovecharon perfectamente esta situación para organizar los ataques contra los conquistadores enviados por el virrey y por el gobernador de la Nueva Vizcaya.

A propósito de las incursiones en territorio chinipa, Luis González (1987:14-15) señala:

> se narra la primera entrada evangélica a Chínipas en abril de 1601, representada por el jesuíta Portugués Pedro Méndez. [...] 1632, fecha en que los Guazapares y Varohíos de la región dieron muerte a dos misioneros: al Italiano Giulio Pascuale y al Portugués Manuel Martins. Con esto quedó interrumpida la evangelización durante 43 años, hasta 1675 hicieron nueva entrada dos Italianos: Fernando Pécoro y Nicola Diprato.

[56]En esta ciudad de Magdalena se encuentran los restos del misionero Eusebio Kino Ortega (1993:142). Sobre las misiones del noroeste, véase Burrus y Zubillaga (1986).

Pese a que los jesuitas planearon varias incursiones en la sierra, los fracasos se repitieron durante los primeros años de conquista en los territorios de los tepehuanes, los xiximes y los tarahumaras. Sin embargo, uno de los pioneros de la evangelización de esta región fue Juan Fonte, quien penetró hacia 1607 en la región tepehuana del valle de San Pablo, territorio límite entre tarahumares y tepehuanos (Masten, 1958:36-50).

> Más de cien años después, entre 1751 y 1757, algunas misiones habían sido establecidas en la provincia del actual territorio de la Baja Tarahumara. Los jesuitas lograron fundar y mantener finalmente algunas misiones en Moris, Chínipas, Santa Ana, Guazapáres, Cerocahui, Tubares, Baborigame, Nabogame, Yécora, Satebó y Maycoba (Burrus y Zubillaga, 1963).

Sobre la misión de Santa Tereza de Guazapares, Santa María Magdalena de Témoris y de Nuestra Señora de Tepuchil, se tienen informes sobre el bautizo a la población entre 1676 y 1684. Durante este período se bautizaron 2 296 personas repartidas en tres misiones. Como ejemplo hay que mencionar que en Cuiteco, durante el período de 1678 a 1688, un total de 274 personas recibieron el bautizo (Burrus y Zubillaga, 1986).

En el transcurso de la evangelización muchos jesuitas llegaron a la región tarahumara. En la mayor parte de los casos, los misioneros provenían de Italia, España (vascos y catalanes) o Portugal, o incluso de Francia o Irlanda. Sin embargo, una gran mayoría provenía de la región de Bohemia, de los actuales territorios alemanes, austriacos y de la República Checa (cuadro 15).

A la lista de evangelizadores se sumarían Pedro Mendes, Cristóbal de Villata, Vicente de Águila, Diego de la Cruz, Pedro Castini y Giulio Pasquale, que junto con el portugués Manuel Martins murieron emboscados por los pimas, entre los actuales estados de Sonora y Chihuahua. En la obra del jesuita Andrés Pérez de Ribas, *Triunfos de nuestra santa fe…*, publicada por primera ocasión en 1645, el autor incluye, además, los nombres de otros jesuitas como Juan Martínez del Castillo, Tomas de Soberanes, Juan Caballero y Antonio Ruiz, quienes fundaron la villa de San Felipe y Santiago, en el centro del actual estado de Sinaloa.

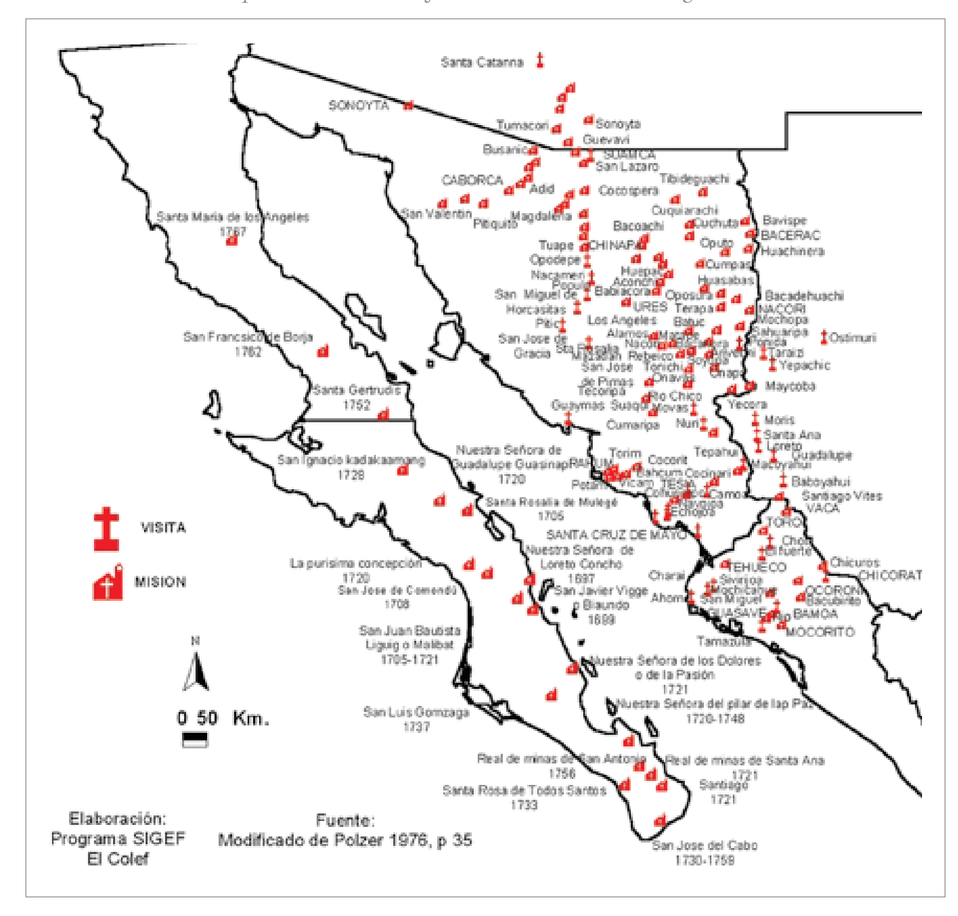
En cuanto a la segunda etapa misional, en la pimería y papaguería, en el norte del actual estado de Sonora y sur de Arizona, participaron misioneros de origen italiano, pero sobre todo sacerdotes de la región de Bohemia del antiguo imperio austro-húngaro (cuadro 15).[57]

Poco tiempo después de la llegada de los jesuitas a las costas del actual golfo de California, misioneros como Jean Fonte entraron por la sierra para sumarse al trabajo de evangelización en la zona tarahumara. Por su parte, Eusebio Francisco Kino, como antes señalamos, incursionó en los territorios de Sonora y Arizona a finales del siglo XVII y fundó varios pueblos de misión. La región sería visitada posteriormente por Joseph Och y Enrique Rhuen, entre otros; Rhuen murió en la insurrección pima de 1751.

[57]Sobre el período colonial en Baja California existe una lista importante de jesuitas, entre los que se cuenta a Ferdinand Konšak, Juan María Salvatierra y Miguel Venegas.

En 1619, el portugués Pedro Mendes[58] entró en la Sierra Madre Occidental, a la pimería y opatería. Entre 1619 y 1653, los jesuitas fundaron 46 pueblos de misión en la pimería y la opatería, y de 1613 a 1620 establecieron 27 misiones en la región cahíta. No obstante la fundación de diversos asentamientos de conquista en los actuales estados de Sinaloa, Chihuahua y sur de Sonora, las misiones jesuitas no llegaron al norte de este último ni al sur de Arizona, sino hasta finales del siglo XVII con la labor evangélica de Eusebio Francisco Kino, acompañado por varios escribas, que narran sus experiencias e impresiones en el trabajo de fundación de misiones, educación y evangelización, describiendo al mismo tiempo las rebeliones y guerras en contra de los indígenas pimas y yumas (mapa 10).

Mapa 10. Las misiones jesuitas del noroeste en el siglo XVIII



Fuente: Elaborado por el programa SIGEF-Colef con base en Polzer (1976:35).

[58] En algunos apellidos de los misioneros se ha conservado la ortografía original.

Cuadro 16. Misioneros jesuitas del noroeste de México

Misioneros	*Origen*	*Llegada*	*Salida*	*Nacimiento*	*Muerte*	*Estado*	*Obra publicada*
Aguirre, Manuel				1715	1768	Sonora	Doctrina cristiana y pláticas doctrinales en lenguas ópata. También escribió una relación sobre minerales y plantas de la provincia de Sonora (Zambrano, 1961: xv, 51-55).
Alegre, Fco. Javier				1729	1788	Sonora	*Historia de la provincia de la Compañía de Jesús en Nueva España* (Alegre, 1956).
Amarell, Maximilian	Bohemia, Praga	1693		1652	1696	Sonora	
Armesto, Juan	San Cristóbal, Galicia, España	1748		1773	1795	Sonora	
Arnés, Victoriano	Aragón, España	1764	1768	1736	1788	Baja California	
Arnesto, Juan	España	1748	1725	1713	1799	Baja California	
Azpilcueta, Martín	España			1596	1637	Sonora	Vocabulario de la lengua ópata o tequima (Burrus-Pradeau, sin fecha: 21).
Badillo, Fco. Ma.	España	1755		1719	1783	Baja California	
Baegert, Juan Jacobo	Alsacia	1751	1768	1717	1772	Baja California	*Noticias de la península americana de California*, con un doble apéndice sobre falsas informaciones, México, Antigua librería de Robredo, 1942.

(*continúa*)

(continuación)

Misioneros	*Origen*	*Llegada*	*Salida*	*Nacimiento*	*Muerte*	*Estado*	*Obra publicada*
Baltasar, Juan Antonio				1697	1763	Sonora	Vida del padre Saeta. También escribió una relación de la primería alta que probablemente es la que se encuentra en los libros II y III de *Apostólicos afanes* (Burrus, sin fecha:.9; Ortega, 1944)
Barco, Miguel del	Extremadura, España	1738	1768	1706	1790	Sonora	*Historia natural y crónica de la antigua California*, México, UNAM, 1973
Basaldúa, Juan	Nueva España	1702	1709	1675	1746	Baja California	
Basilio, Tomás	Italia			1580	1645	Sonora	Arte de la lengua cahita, catecismo de la doctrina cristiana traducido a la lengua cahita (Burrus, sin fecha: 11).
Bautista Velasco, Juan				1564	1613		Arte de la lengua cahita, (Burrus-Pradeau, sin fecha: 283)
Bischoff, Juan Xavier	Glatz, Bohemia	1746	1768	1710	1768	Baja California	
Bravo, Jaime	Aragón, España	1705		1683	1744	Baja California	Memoriales presentados al virrey. Ugarte, Juan de, Jaime Bravo y Clemente Guillén, 1970, *Tesimonios sudcalifornianos, nueva entrada y establecimiento en el puerto de la Paz,* 1720, México, UNAM

(continúa)

(continuación)

Misioneros	*Origen*	*Llegada*	*Salida*	*Nacimiento*	*Muerte*	*Estado*	*Obra publicada*
Burriel, Andrés Marcos	España			1719	1762		*Noticia de la California, y de su conquista temporal y espiritual*. Minegas, Miguel, y Andrés Macos Burriel, 1757, Madrid, imprenta de la vida de Manuel Fernández.
Cabrero, Juan Fernando				1640	1693	Sonora	Relación sobre los indios seris (Burrus-Pradeau, sin fecha: 83).
Campos, José Agustín de				1699	1693	Sonora	Escribió dos relaciones sobre la exploración del Moqui (González, 1977: 227-236).
Cañas Cristóbal de				1680	1740	Sonora	Estado de la provincia de Sonora, 1730 (González, 1977: 265-304).
Cárdenas, Lorenzo de				1680	1740	Sonora	Vida del padre Martín de Azpilcueta (Burrus-Pradeau, sin fecha: 43).
Carranco, Lorenzo	Nueva España	1725		1695	1734	Baja California	
Castaño, Bartolomé				1601	1672	Sonora	Compendio de doctrina cristiana en ópata (Zambrano, 1961: IV, 750-765).
Castini, Pedro Juan	Italia	1620		1588	1663	Chihuahua	
Cevallos, Francisco	Oaxaca, Nueva España			1704	1770		

(continúa)

(continuación)

Misioneros	*Origen*	*Llegada*	*Salida*	*Nacimiento*	*Muerte*	*Estado*	*Obra publicada*
Clavijero, Francisco Xavier	Veracruz, Nueva España			1731	1787		Tratados filisóficos *Physica Particularis y Cussus Philosophicus; Storia antica del Messico. Gregorio Biasini Ceseña, 1780. Gramática y diccionario en lengua náhuatl. Biografía de San Juan Nepomuceno* (traducción). *Dos cartas de San Francisco de Sales* (traducción).
Copart, Juan Bautista	Tourcoing, Francia	1684		1643	1711		Escritos en lengua cochimí y de la *Gramática-catecismo de la lengua edú o monquí*.
Diez, Juan José	Nueva España	1765	1768	1735	1809	Baja California	
Diprato, Nicola	Italia						
Druet, Jacobo	Turín, Italia	1732		1698	1753	Baja California	
Ducrue, Franz Benno	Munich, Alemania	1754	1768	1721	1779	Baja California	Relato en latín acerca de las persecusiones que sufrieron los jesuitas al salir exiliados de California rumbo a Europa.
Echeverría, José	España	1730		1688	1756	Baja California	
Eguzquiza, Juan Bautista	Andonáin, Guipúzcoa, España			1711	1787		

(continúa)

(*continuación*)

Misioneros	*Origen*	*Llegada*	*Salida*	*Nacimiento*	*Muerte*	*Estado*	*Obra publicada*
Escalante, Francisco	Jaén, España	1758	1768	1724	1806	Baja California	
Eymer, Wenceslao	Bohemia, Melnik	1692	1723	1661	1723	Sinaloa, Chihuahua	
Faría, Francisco Javier de				1632	1681		Apotogético defensorio y puntual manifiesto (Burrus-Pradeau, sin fecha: 81)
Franco, Fco. Javier	Castilla, España	1764	1768	1738	1807	Baja California	
García, Andrés	España	1737		1686	1764	Baja California	
García, Francisco	Villa de Alesanco, España			1691	1749	Baja California	
Gasteiger, José	Viena, Austria	1737	1755	1702	1755	Baja California	
Genovese, José María				1681	1757	Sonora	Escribió 13 obras sobre las misiones, entre ellas un informe al virrey Marqués de Valero (González, 1977: 125-187).
Gilg, Adamo	Rymarov, Moravia	1688	1709	1653	1709	Sonora	Geografías mapa, informe sobre los seris, varios vocabularios sobre las lenguas eudeve, pima y seri (Burrus, sin fecha: 4). Relato del viaje de Cádiz a México, México, 1687.

(*continúa*)

(*continuación*)

Misioneros	*Origen*	*Llegada*	*Salida*	*Nacimiento*	*Muerte*	*Estado*	*Obra publicada*
González, Diego Pablo				1690	1758	Sonora	Manual para administrar a los indios del idioma los santos sacramentos, método para hacer una buena confesión (cahíta) (Zambrano, 1961: XV, 694).
González, Tirso					1705		
Gordon, Guillermo	Escocia	1730		1697		Baja California	
Guillen, Clemente	Nueva España	1714		1677	1748		
Guisi, Benito	Italia	1711		1677	1713	Baja California	
Guller, Blas	Estella, Navarra, España			1703			
Haffendrichter, Joseph	Bohemia, Vildstein	1761	1762	1729	1762	Sonora	
Helen, Everardo	Colonia, Alemania	1719	1753	1699	1757	Baja California	*Gramática en lengua cochimí.*
Hlava, Francisco	Bohemia, Praga	1757	1768	1725	1768	Sonora, Sinaloa	
Hlawa, Rantisek				1725	1768	Sonora	
Holuv, Wenceslao	Bohemia Stod	1761	1768	1735	1802	Chihuahua	

(*continúa*)

(continuación)

Misioneros	*Origen*	*Llegada*	*Salida*	*Nacimiento*	*Muerte*	*Estado*	*Obra publicada*
Hostell, Lamberto	Alemania	1737	1768	1706	1779	Baja California	
Hostinsky, Jorge Estanislao	Valasské Klobuk, Moravia	1689	1737	1654	1726	Chihuahua	*Lyra Jesu Et Mariae Sacra*.
Hüttl, Luis Antonio	Bohemia, Nepmysl	1761	1767	1732	1777	Chihuahua	
Illing, Guillermo	Bohemia, Zats	1687	1723	1648	1723	Chihuhua, Sinaloa	
Inamma, Francisco	Viena, Austria	1751	1768	1719	1782	Baja California	
Januske, Daniel	Silesia, Vratislav	1693	1724	1661	1724	Sonora	Breve informe del estado presente en que se hallan las misiones de esta provincia (Sonora) [González, 1977: 189]
Kino, Eusebio Francisco	Trento, Austria	1683		1645	1711	Sonora, Arizona	Valores celestiales, publicado con el título *Las misiones de Sonora y Arizona*, paleografiado e índice de Francisco Fernández del Castillo; introducción y notas de Emilio Böse, México, publicaciones del Archivo General de la Nación 8, 1913-1922, cultura.
Kirstel, Jindrich				1722	1768	Sonora	

(continúa)

(continuación)

Misioneros	*Origen*	*Llegada*	*Salida*	*Nacimiento*	*Muerte*	*Estado*	*Obra publicada*
Köller, Ignacio Javier	Moravia, Olomuc	1731	1759	1702	1759	Sonora	
Konšak, Fernando	Verazdin, Croacia	1732		1703	1759	Baja California	Descripción compendiosa de lo descubierto y conocido de la California por el padre Fernando Gonzago de la Compañía de Jesús 1776 (Fuentes documentales para la historia de Baja California, UABC, 1985).
Kürtzel, Enrique	Silesia Wangra	1755	1767	1722	1768	Chihuahua	
Lizasoain, Tomás Ignacio	Pamplona, España			1717	1789	Sonora	Noticia de la vista general de las misiones 1761 (Burrus-Pradeau, sin fecha: 140).
Loaiza, Francisco				1718	1765	Sonora	Escribió dos libros sobre los diferentes idiomas de la provincia de Sonora (Zambrano, 1961: XVI, 62-63).
Lombardo, Nadal				1647	1704	Sonora	Vocabulario de la lengua tegüima, prácticas doctrinales en lengua tegüima (Burrus-Pradeau, sin fecha: 140).
Luuando, Agustín	Nueva España	1730	1730			Baja California	
Luyando, Juan Bautista	Nueva España	1727	1734	1700	1757	Baja California	

(continúa)

(*continuación*)

Misioneros	*Origen*	*Llegada*	*Salida*	*Nacimiento*	*Muerte*	*Estado*	*Obra publicada*
Magazábal, Juan	España	1704		1682	1761	Baja California	
Martins, Manuel	Tavirá, Portugal	1632	1632	1600	1632	Chihuahua	
Masariegos, Fco. Ma.	Nueva España	1740		1685		Baja California	
Matheu Jaime				1734	1790	Sonora	Destierro de los jesuitas misioneros de Sonora, Sinaloa y tarahumaras (Burrus-Pradeau, sin fecha: 154).
Mayorga, Julián	Toledo, España	1708		1669	1736	Baja California	
Méndez, Pedro	Portugal	1594	1637	1558	1643	Culiacán	
Micvhel, Andreas	Bohemia, Libesice	1762	1768	1732	1777	Sonora	
Midendorff, Bernardo				1723	1794	Sonora	Escribió una relación sobre la primería alta (Burrus-Pradeau, sin fecha: 164).
Minutuli Gerónimo	Cerdeña, España	1702	1705	1669		Baja California	
Mugazábal, Juan Bautista	Alava, España	1704		1684			

(*continúa*)

(*continuación*)

Misioneros	*Origen*	*Llegada*	*Salida*	*Nacimiento*	*Muerte*	*Estado*	*Obra publicada*
Nápoli, Ignacio	Sicilia, Italia	1721	1732	1692	1745	Baja California	*Relación del padre Ignacio María Nápoli, sobre su primera entrada entre los coras. 1721.* Ramos, Roberto, 1958, edit., título, en *Memoria del Pimer Congreso de Historia Regional,* Mexicali, Gobierno del estado de Baja California.
Nascimbén, Pedro	Venecia, Italia	1735		1703	1754	Baja California	Mapas de California para la edición del padre Burriel
Nentuig, Juan	Kladsco Labice Silecia, Polonia	1751	1767	1713	1768	Sonora y Sinaloa	*Descripción geográfica natural y curiosa de la provincia de Sonora, 1764* (Nentuig, 1977).
Neumann, Joseph	Buselas, Bélgica	1681	1732	1648	1732	Chihuahua	La historia de las sublevaciones tarahumaras, escrita en 1723, publicada en Praga, 1730.
Neumayer, Carlos	Silesia, Polonia	1745	1764	1707	1764	Baja California	
Newmavr, Karel	Bohemia			1707	1764	Baja California	
Ortega José				1700	1768	Sonora	Apostólicos afanes de la Compañía de Jesús (Ortega, 1944)
Ortiz Zapata, Juan				1620	1689	Sonora	Relación de las misiones del norte, 1678 (Burrus-Predeau, sin fecha: 194).

(*continúa*)

(*continuación*)

Misioneros	*Origen*	*Llegada*	*Salida*	*Nacimiento*	*Muerte*	*Estado*	*Obra publicada*
Osorio, Francisco	Nueva España	1725	1727			Baja California	
Pallares, José				1655	1718	Sonora	Descripción de las calamidades que padecen las misiones de Sonora por los indios jácomes y janos, 1696 y otros escritos (Burrus-Pradeau, sin fecha: 195).
Pasquale, Giulio	Saló, Lombardía, Italia	1617	1632	1587	1632	Chihuahua	
Pauer, Francisco	Morovia, Brno.	1750	1767	1721	1770	Sonora	
Pécoro, Fernando	Italia						
Peralta, Francisco	Sevilla, España	1709		1682	1728	Baja California	
Pérez De Ribas, Andrés	Córdoba, España	1604	1655	1576	1655	Sinaloa y Sonora	*Triunfos de la fe.* Madrid 1645, (Pérez de Ribas, 1985); *Crónica e historia religiosa de la provincia de la Compañía de Jesús en Nueva España,* 1896: dos volúmenes
Pfefferkorn, Ignacio				1725	1795	Sonora	*Descripción de la provincia de Sonora* (Pradeau, 1959: 196-201).
Píccolo, Francisco María	Sicilia, Italia	1697		1654	1729	Baja California	*Informe del estado de la nueva cristiandad de California* (Pícolo, 1962) *y otros documentos*, 1702, Madrid, Colección Chimalistac, Ediciones José Porrúa Turanzas 1962

(*continúa*)

(continuación)

Misioneros	Origen	Llegada	Salida	Nacimiento	Muerte	Estado	Obra publicada
Pimentel, Francisco Antonio				1716	1759	Sonora	*Vocabulario manual de la lengua ópata,* 1863 (Burrus-Pradeau, sin fecha: 210).
Plank, Juan Nepomuceno	Bohemia, Checoslo-vaquia	1763	1768	1732	1768	Sonora	*Descripción geográfica, natural y curiosa de la provincia de Sonora*, 1764 (Nentuing, 1977).
Ratkay, Juan María	Veliki Tabor, Croacia	1681		1647	1683	Chihuahua	
Retz, Jorge	Düsseldorf, Alemania	1751	1768	1717	1773	Baja California	
Rojas, Carlos	Nueva España	1766		1702	1773		
Rojas, Carlos de				1702	1775	Sonora	Bosquejo histórico de la misión de Arizpe, 1744 (Zambrano, 1961: 461-462).
Romano, Alejandro	Nápoles, Reino de las dos Sicilias			1664	1724		
Ronderos, José	Nueva España	1745	1751	1702	1768	Baja California	
Rotea, José Mariano	Nueva España	1759	1768	1732	1799	Baja California	Informe del estado de sumisión y una carta relativa a las culturas rupestres de California.

(continúa)

(continuación)

Misioneros	*Origen*	*Llegada*	*Salida*	*Nacimiento*	*Muerte*	*Estado*	*Obra publicada*
Salvatierra, Juan	Milán, Italia	1697		1648	1717	Baja California	*Copias de cartas de Californias, escritas por el padre Salvatierra y Francisco María Píccolo*, México, imprenta de los herederos de la viuda de Bernardo Calderón,1699
Sbeck, Francisco		1762					
Sedelmayr, Jacobo				1689	1762	Sonora	*Vocabulario de lengua pima*, varios informes sobre la pimería alta (Burrus, sin fecha: 42).
Sistiaga, Sebastián	Nueva España	1718	1747	1684	1756	Baja California	Escribe *Relaciones sobre Californias* y sobre las relaciones jesuitas de Nayarit.
Slesak, Francisco	Moravia, Brno	1761	1765	1728	1781	Chihuahua	
Slink, Wenceslao	Nejek, Bohemia	1762	1767	1736		Baja California	*Diarios de viajes.*
Sotelo, Manuel	España	1761		1736		Baja California	
Staffel, Matheo	Moravia, Jihlava	1761	1767	1734	1806	Chihuahua	
Steb, Juan	Moravia, Jihlava	1764	1767	1735	1773	Chihuahua	
Steinhöffer, Johannes	Moravia, Jihlava	1703	1716	1664	1716	Sonora	*Florilegio medicinal,* edición 1712; Amsterdam, 1719; Madrid, 1730 y 1755; México,1887.

(continúa)

(*continuación*)

Misioneros	*Origen*	*Llegada*	*Salida*	*Nacimiento*	*Muerte*	*Estado*	*Obra publicada*
Stenzl, José	Praga			1711			
Strsanovski, Antonio	Morovia, Velke, Mezirici	1757	1767	1728	1799	Chihuahua	
Tamaral, Nicolás	Sevilla, España	1717		1687	1734	Baja California	
Taraval, Segismundo	Italia	1730	1750	1700	1763	Baja California	*Historia de las misiones jesuitas en California baja, desde su establecimiento hasta 1737.*
Tempis, Antonio	Olomouc, Moravia	1737	1744	1703	1746	Baja California	
Tirsch, Ignacio	Bohemia, Chomutov	1761	1768	1733	1781	Baja California	*Codex pictoricus mexicanus*. Cuaderno referente a la naturaleza y habitantes de California.
Tompes, Juan Francisco	Cantabria, España	1730		1701			
Trujillo, Gaspar	España	1748	1748	1704		Baja California	
Trujillo, Joaquín	Nueva España	1754	1750	1726	1775	Baja California	
Ugarte, Juan de	Honduras	1700		1662	1730	Baja California	T*estimonios sudcalifornianos.* (Ugarte, Bravo y Guillén, 1970)
Ugarte, Pedro de	Tegucigalpa, Honduras	1704		1671	1745		

(*continúa*)

(continuación)

Misioneros	*Origen*	*Llegada*	*Salida*	*Nacimiento*	*Muerte*	*Estado*	*Obra publicada*
Vaclav, Eymer				1661	1709	Chihuahua	
Vaclav, Houlb				1735	1802	Chihuahua	
Vaclav, Link	Nejdek, Bohemia	1761	1768	1736	1769	Baja California	
Velarde, Luis Javier				1677	1737	Sonora	Escribió dos relaciones de la pimería alta, en 1716 y 1717 (González, 1977:17- 121).
Velasco, Juan Bautista de	Oaxaca, México	1562	1613	1562	1613	Sonora y Chihuahua	*Arte de la lengua cahíta.*
Venegas, Miguel	Puebla, Nueva España			1680	1764		*Empresas apostólicas,* 1739. No se publicó. El padre Andrés Marcos Burriel se basó en ella para hacer su obra *Noticias de la California,* 1757.
Ventura, Lucas	España	1758	1768	1727	1793	Baja California	Escritos inéditos sobre California.
Verdier, Juan	Klagenfurt, Austria	1690	1727	1678	1737	Chihuahua	
Villavieja, Juan	España	1767	1768	1736	1816	Baja California	
Wadding, Michael	Waterford, Irlanda	1586/ 1618	1644/ 1626	1586	1644	Sinaloa	*Práctica de la Thelogía Mystica*, escrita en 1681.
Wagner, Francisco	Alemania	1737		1706	1744	Baja California	
Watsek, José	Moravia, Sadek	1754	1767	1721	1768	Sonora, y Chihuahua	
Zumpziel, Bernardo	Alemania	1744	1748	1707		Baja California	

En la búsqueda de los "salvajes"

Bonita, haz pedazos tu espejo
para ver si así dejo de sufrir tu altivez

(Luis Alcaraz, 1993)

En este apartado abordaremos la conflictiva pero decisiva participación que tuvieron Álvar Núñez Cabeza de Vaca y Andrés Pérez de Ribas en la colonización del imaginario: uno como laico, sobreviviente del naufragio de una expedición y otro como sacerdote, representante del poder político y católico. Pérez de Ribas pertenecía, además, a una orden religiosa que tuvo la cualidad de realizar el trabajo de evangelización a través de la enseñanza de las artes, con consecuencias directas en la colonización del simbolismo festivo de los indígenas del noroeste de México.

Cabeza de Vaca y Pérez de Ribas contrastan entre sí por haber tenido experiencias distintas en su contacto con los indios. El primero, por deambular durante ocho años entre las culturas del norte de México en calidad de conquistador convertido por los indios y el segundo, por haber sido considerado un evangelizador implacable. Más adelante constataremos que ambos nutrieron de manera distinta el imaginario de colonización del norte de México y que constituyeron, junto con otros misioneros, los pilares míticos e históricos del noroeste mexicano, así como el origen del discurso sobre la alteridad gestada en los siglos XVI y XVII. Así sentaron las bases imaginarias que alimentaron los sueños de las expediciones de conquista que los sucedieron. Por otra parte, sabemos que el imaginario de la colonización está construido por múltiples misioneros y personajes que realizaron las primeras expediciones por el noroeste de México,[59] sin embargo, no ha sido nuestro propósito remitirnos a todos los participantes en el proceso, por lo que este estudio se concentra únicamente en Cabeza de Vaca y Pérez de Ribas. De la misma manera puntualizaremos algunos aspectos generales que conciernen a la generación de los mitos y al análisis de las relaciones la identidad/alteridad de los actores que participan en su deconstrucción. Finalmente, como ejemplo de las relaciones de mestizaje producidas en la región, abordaremos el problema de la evangelización y de la colonización de lo estético a través del arte llevado por los jesuitas. Partiremos del supuesto de que los conquistadores e indígenas no colonizaron estas tierras atraídos solamente por sus ilusiones, sino que esta conquista es el resultado de un proceso que envuelve

[59]El jesuita Francisco Eusebio Kino, quien evangelizó principalmente el norte de Sonora y el sur de Arizona, es un personaje imprescindible en el imaginario de colonización del noroeste; sin embargo, éste sobrepasa los objetivos del presente artículo. Para mayor información, véase Galinier (1996).

sueños y anhelos, tanto de los "salvajes" como de los "colonizadores", perfilando así el contenido ideológico de la naciente sociedad mestiza.

Desde el descubrimiento de América, y en particular desde la Conquista de México, el advenimiento de la cultura mestiza hizo que se manifestara una recomposición de las identidades. En esta época, la identidad indígena, la española y en general la de toda Europa y América cambian a una velocidad vertiginosa, lo cual implicó un desarrollo y una readaptación de todas las culturas involucradas. Los españoles, por ejemplo, tuvieron que plegarse a una sociedad encerrada en misiones y presidios, siguiendo un *modus vivendi* totalmente diferente al de sus prácticas culturales de los siglos XV y XVI. Por otro lado, los indígenas fueron testigos del trastorno de su cultura, pues se le incorporan prácticas religiosas diferentes.

Durante las primeras expediciones de los conquistadores se manifestó la conversión de la sociedad y de sus participantes, mediante un proceso de colonización de los goces, transformando un imaginario antiguo por un nuevo modelo religioso. Sin embargo, este fenómeno no se presentó de forma mecánica ni de una vez; dicha trama simbólica se tejió gradualmente conforme los elementos cristianos de origen europeo se articularon de manera violenta y conflictiva al conjunto de creencias indígenas antiguas.

El resultado de estos contactos violentos entre españoles e indígenas en el siglo XVI constituyó un impacto cultural que envolvió a ambas culturas. En este contexto, las primeras fuentes que narran las expediciones describen también las culturas indígenas y el establecimiento de los primeros poblados mestizos en la provincia que más tarde sería llamada la Nueva Vizcaya.

El caso de Cabeza de Vaca

En la obra de Cabeza de Vaca se encuentran datos importantes para sustentar las premisas anteriores. Su libro aparece en 1555, veinte años después de la expedición, como resultado de la búsqueda de las fabulosas ciudades de oro. Por otro lado, la relación de Pérez de Ribas es un texto eminentemente histórico que aparece hasta 1645, o sea veinticinco años después de que el misionero dejara la región cahita. Uno de los aspectos importantes de estas obras es que en ellas encontramos relatos acerca del choque cultural entre europeos e indígenas, de los sujetos sociales que vivieron esa experiencia y de las transformaciones en sus identidades.[60]

[60]Las categorías de identidad y alteridad poseen un significado indispensable para el análisis del conflicto entre los indígenas y los conquistadores del noroeste de México. La identidad es un concepto que explica un conjunto de fenómenos producidos culturalmente, con los cuales se identifica el modo de vida de un pueblo o una época, diferenciándose de otros pueblos que tienen un manejo distinto de su cultura y de sus referentes de pertenencia. La identidad y la alteridad –o la ideología sobre el carácter de lo que no es propio y que pertenece a un conjunto social al que no pertenecemos– están presentes en diversos sistemas que componen una sociedad: lo económico, lo artístico, lo político, entre otros campos.

La crónica de Cabeza de Vaca es la primera que se tiene sobre el noroeste. Este personaje, después de naufragar, recorrió el continente americano desde la actual Florida en Estados Unidos, hasta Sinaloa de 1528 a 1536. En su obra, las descripciones relativas a la alteridad que desarrolla junto con sus compañeros de viaje frente a las culturas indígenas nos proporciona valiosas herramientas para comprender tanto la identidad de los primeros conquistadores peninsulares, como el mito que impulsó a los conquistadores a crear asentamientos mestizos que poblaron el noroeste.

Los fracasos de las expediciones en el noroeste de México se sucedieron uno tras otro. Es precisamente la infructuosa expedición de Pánfilo de Narváez, que naufragó en las costas de la Florida, donde comienzan el mito del noroeste de México y la odisea de Cabeza de Vaca y sus compañeros, que sobrevivieron durante años en el territorio de los actuales estados del norte de México y sur de Estados Unidos.

Aunque existen diversas fuentes acerca de las batallas y algunos diarios de guerra escritos durante las expediciones, las relaciones de Cabeza de Vaca merecen un comentario particular,[61] pues se considera que él, junto con Andrés Dorantes, Esteban (africano de origen magrebí) y Bernardino del Castillo Maldonado, dejaron la primera relación etnográfica de las costumbres indígenas del norte de México y sur de Estados Unidos, resultado de una de las odiseas más insólitas del período de la conquista. Así pues, sus crónicas nos relatan el modo de vida y las costumbres de ciertos grupos que encontraron durante su trayectoria, a los cuales sirvieron de esclavos en múltiples ocasiones. Además, proporciona datos relacionados con la nutrición, los rituales, las creencias, entre las que se destacan las relacionadas con símbolos religiosos. Llama la atención particularmente la sorpresa del conocimiento de los *otros* y la transformación de su identidad.

Para estos personajes, la conversión resulta invertida; es decir, el español que se enfrenta a ella no puede optar para sobrevivir más sumándose a las costumbres de los *otros*, no sin antes abandonar las propias en el transcurso de los ocho años que duró el recorrido. Cabeza de Vaca no dejó de insistir frente a sus compañeros sobre la necesidad de convertirse y de plegarse a un nuevo sistema de vida (Núñez, 1992:135-136), consintiendo, además, en hacer grandes sacrificios como consecuencia del alejamiento de su identidad original. Dicha situación se encuentra presente en toda la obra, pero particularmente en dos momentos precisos del relato. Primero, ante la sorpresa que experimentaron al oír la noticia de la existencia de otros españoles, que seguramente pertenecían a las incursiones militares provenientes del centro de la entonces Gran Tenochtitlán, y segundo, en la parte dedicada al encuentro con los cristianos españoles al final de su recorrido.

> Castillo vio al cuello de un indio una hebilleta de talabarte de espada, y en ella cosido un clavo de herrar; tomósela y preguntámosle qué cosa era aquella y dijéronle que había venido del cielo. Preguntámosle más, que quién la había traído de allá y respondieron que unos hombres que traían barbas como nosotros, que habían venido del cielo y llegado a

[61]Véase las *Crónicas de la conquista del reino de Nueva Galicia en territorio de la Nueva España* (Razo, 1963).

> aquel río, y que traían caballos y lanzas y espadas y que habían alanceado dos de ellos; y lo más disimuladamente que pudimos les preguntamos qué se habían hecho aquellos hombres y respondiéronos que se habían ido al mar, y que metieron sus lanzas por debajo del agua, y que ellos se habían también metido por debajo, y que después los vieron ir por cima hacia la puesta del sol (Núñez, 1992:135-136).

En el segundo caso, Cabeza de Vaca hace una alusión importante con respecto a su encuentro con los españoles al final de su viaje:

> por el rastro que hallaba siguiendo a los cristianos pasé por tres lugares donde habían dormido; y este día anduve 10 leguas, y otro día de mañana alcancé cuatro cristianos de a caballo, que recibieron gran alteración de verme tan extrañadamente vestido y en compañía de indios. Estuviéronme mirando mucho espacio de tiempo, tan atónitos, que ni me hablaban ni acertaban a preguntarme nada (Núñez, 1992:139).

La conversión de Cabeza de Vaca fue un proceso complejo de relaciones identitarias. Por esto, se le ha tomado en múltiples escritos como modelo del conquistador conquistado y absorbido por el medio salvaje.[62] Sin embargo, esta transformación no se realizó de un día para otro. Al inicio de la expedición, los españoles perecieron por diversas razones. Aquellos que no sobrevivieron fueron los menos tolerantes a las costumbres de los indios. Al inicio, Cabeza de Vaca y sus acompañantes tuvieron la suerte de sobrevivir como esclavos, lo que les permitió conocer la cultura de estos pueblos. La mayor parte de la tripulación pereció semanas después del naufragio, particularmente aquellos que no pudieron modificar su régimen alimenticio. Para ellos, el hecho de alimentarse de hierbas y animales desconocidos fue el equivalente a sucumbir irremediablemente (Núñez, 1992*:*135-136). Una de las partes más admirables de la obra, la cual ha sido objeto de decenas de citas por un buen número de historiadores, es la dedicada al canibalismo entre los españoles, en virtud de que la idea de comer carne humana era impensable para la moral cristiana. En cierto pasaje, el autor toma posición frente a la hambruna y señala:

> Los que quedamos escapados, desnudos como nacimos y perdido todo lo que traíamos, y aunque todo valía poco, para entonces valía mucho. Y como entonces era noviembre, y el frío muy grande y nosotros tales que con poca dificultad nos podían contar los huesos, estábamos hechos propia figura de la muerte. De mí sé decir que desde el mes de mayo pasado yo no había comido otra cosa sino maíz tostado, y algunas veces me vi en la necesidad de comerlo crudo, porque aunque se mataron los caballos entre tanto que las barcas se hacían, yo nunca pude comer de ellos (Núñez, 1992*:*66).

[62]En muchos trabajos históricos sobre los actuales estados de Sonora y Sinaloa aparecen las crónicas de este personaje e incluso en las crónicas posteriores al siglo XVII. Su famosa historia no dejó de aparecer en la historia de estas provincias.

Y en otro más describe su repudio hacia los actos de canibalismo, al tiempo que se burla de su propio destino con un estilo particularmente irónico:

> Partidos estos cuatro cristianos, donde a pocos días sucedió tal tiempo de fríos y tempestades que los indios no podían arrancar las raíces, y de los cañales en que pescaban ya no había provecho ninguno, y como las casas eran tan desabrigadas comenzóse a morir la gente, y cinco cristianos que estaban en el rancho en la costa llegaron a tal extremo que se comieron los unos con los otros hasta que quedó uno solo, que por ser solo no hubo quien lo comiese.

Así, la integración de los españoles a las nuevas culturas arrastra fuertes trastornos en su identidad. Sin seguridad alguna respecto de su sobrevivencia, los peninsulares se vieron en la necesidad de aceptar la ayuda cultural de quienes consideraban salvajes; éstos conocian mejor el medio ambiente del cual obtenían el sustento.

Al igual que se narra en otras crónicas de conquista, los españoles lograron sobrevivir hasta el fin de su expedición gracias al apoyo brindado por los indígenas. No obstante, durante el trayecto la aflicción de los aventureros va de la mano con sus sentimientos, que se baten entre la adaptación y la intolerancia. En el relato se confiesa un vacío identitario, en particular cuando éste da cuenta de la reacción de los indios al ver la situación de desdicha en la que se encuentran los peninsulares. Una vez más, fueron los indios quienes ayudaron a los españoles, acogiéndolos y otorgándoles atuendos para cubrirse no sólo de su desnudez corporal, sino también de su desnudez identitaria.

> Los indios, de ver el desastre que nos había venido y el desastre en que estábamos con tanta desventura y miseria, se sentaron entre nosotros y con el gran dolor y lástima que hubieron de vernos en tanta fortuna comenzaron todos a llorar recio y tan de verdad que lejos de allí se podía oír, y esto les duró más de media hora, y cierto, ver que estos hombres tan sin razón y tan crudos, a manera brutos, se dolían tanto de nosotros, hizo que en mí y en otros de la compañía creciese más la pasión y la consideración de nuestra desdicha (Pranzetti, 1993:61).

En este sentido, aparecen ciertos pasajes verdaderamente significativos; por ejemplo, la parte donde los indios los toman de la mano para llevarlos a sus casas. Este fragmento ha sido interpretado como el bautizo para ingresar a la nueva cultura, ya que, después de haberse bañado en el agua de los ríos, Cabeza de Vaca y sus compañeros salieron totalmente desnudos, liberados de sus antiguas prendas (Molloy, 1993:226).

"Y como quedamos del arte que he dicho y los más desnudos y el tiempo tan recio para caminar, y pasar ríos y ancones a nado, ni tener bastimento alguno, ni manera para llevarlo, determinamos de hacer lo que la necesidad pedía, que era invernar

allí" (Pranzetti, 1993:69). Los españoles que sobreviveron hasta ese momento saben que están en medio de un proceso de conversión, del cual también dan cuenta: "A manera de serpientes, mudábamos los cueros dos veces por año, y con el sol y el aire hacíanse en los pechos y en las espaldas unos empeines muy grandes".

Los peninsulares van perdiendo progresivamente elementos culturales de jerarquía, vestimenta y alimentos, no sin escapar a la conciencia de sentirse fuera de su centro. Se imponen nuevas formas de alimento y no hay otra opción más que someterse a la nueva dieta, compuesta de todo tipo de hierbas, insectos, reptiles y animales, en particular los perros itzcuintli, tan cotizados entre los aztecas y en el mundo mesoamericano.

> Algunas veces matan algunos venados, y a tiempos toman algún pescado; más esto es tan poco y su hambre es tan grande que comen arañas e huevos de hormiga y gusanos e lagartijas e salamanquesas e culebras y víboras que matan los hombres que muerden, y comen tierra y madera e todo lo que puede haber, y estiércol de venados y otras cosas que dejo de contar (Núñez, 1992:86).

El militar, el civil y el religioso desaparecen física y simbólicamente. Todos están borrados y convertidos. Cabeza de Vaca toma entonces el timón, la dirección de lo que queda de la expedición, adjudicándose además el oficio de escribano al contar lo que ocurre durante la odisea. El miedo y la objetividad de sus relaciones con los otros toman en su narración un camino distinto. Cabeza de Vaca reconoció, de alguna manera, que los indios eran seres humanos, lo cual sobrepasaba en mucho las ideas de la época a propósito del alma de los salvajes. La exaltación de sus pasiones, al igual que la angustia de saberse perdido, trastornó no sólo la percepción que tenía de los indios sino la percepción de ellos mismos. Este fenómeno lo orilló a cambiar forzosamente su sensibilidad hacia las nuevas culturas. Desde ese momento, su disposición le permitió transformar la manera como eran vistos, considerado como el otro, aminorando así el peso de su alteridad. Los peninsulares se vieron forzados a reconocer su propia humanidad y los profundos valores humanos entre los nativos. Esta modificación tuvo lugar cuando el grupo de indios los tomó bajo su cuidado antes de hacerlos esclavos. Los españoles aprendieron así ciertas cualidades de los "salvajes", sin las cuales nunca hubieran sobrevivido.

En su condición de extranjeros, Cabeza de Vaca y sus compañeros sacaron provecho de algunas sociedades que visitaron al final de su trayecto, lo cual les permitió ocupar un papel preponderante en la dirección de la expedición, a la cual para ese momento se había unido un número importante de indios. Entre algunos grupos, Cabeza de Vaca se hacía pasar por chamán que podía curar enfermedades y resucitar a los muertos. Los indios pimas llegaron a ver en él a un verdadero curandero que conoce, incluso, las propiedades simbólicas del poder religioso representado en diversos objetos.[63] Este aspecto fue determinante para comprender una de las formas más efica-

[63]Cabeza de Vaca actúa como un personaje que hace circular los objetos de una cultura a otra, puesto que al llegar a una aldea se imponen la lógica de invasión, conquista y residencia por parte de los indios. Es decir, conforme se suman más indios a la expedición, aquellos que conquistan una aldea permanecen en el caserío conquistado, y aquellos

ces del ejercicio del poder entre los pueblos indígenas. Cabeza de Vaca entendió perfectamente que en cada grupo existe un conjunto de objetos que poseen ciertas características simbólicas de prestigio y poder propias de los chamanes, quienes a menudo detentaban un papel político esencial dentro de la comunidad. Este argumento, señalado por Ahern (1993), nos indica que la conquista del noroeste se realizó a través de la dominación de símbolos. Dos ejemplos de lo anterior son las experiencias de Cabeza de Vaca y del "Negro" Esteban. En el primer caso, Cabeza de Vaca aprendió progresivamente a dominar el simbolismo de los objetos, con base en su experiencia como responsable de hacer circular algunos bienes de prestigio. Él, atribuyéndose el oficio de pochteca o mercader prehispánico, resolvió el problema de la circulación de objetos entre los grupos del noroeste de México. Sabía perfectamente que las plumas, las conchas y particularmente los bules y los cascabeles eran objetos sagrados, cuyo simbolismo otorgaba cierta invulnerabilidad. Los peninsulares supieron aprovechar también la mitificación y asociación de sus figuras divinas: los hombres que vienen del sol, los chamanes que pueden curar, los no indios, los blancos, los barbudos, etcétera.

Al final de su camino, Cabeza de Vaca llegó a la villa de San Miguel de Culiacán, donde fue recibido por Diego de Guzmán. Posteriormente fue presentado al virrey de la Nueva España, quien escuchó atentamente las fabulosas historias acerca de las ciudades de oro e inmediatamente envió otra expedición para ir en búsqueda de las riquezas de las ciudades fantásticas. Con este fin, Esteban fue designado para guiar al franciscano Marcos de Niza, pues el africano era quien mejor conocía los caminos y las culturas de esta región. Juntos recorrieron el camino, dejando a sus compañeros con Nuño de Guzmán en la villa fronteriza de San Miguel de Culiacán, donde se encuentraba la mayor parte de la población española de la época. En este viaje, Marcos de Niza acordó con Esteban, quien fungía como adelantado, enviarle cruces de diversos tamaños según la dimensión de la población y lo belicoso que fueran sus habitantes. De esta manera, Esteban se comunicaba con el religioso y con los indios, sirviéndose tanto de las cruces como de los objetos que anteriormente Cabeza de Vaca había hecho circular entre las diversas culturas. Sin embargo, el manejo del simbolismo de los objetos por parte de Esteban no tuvo ni la eficacia ni la habilidad de Cabeza de Vaca. Al intentar manipular los símbolos guerreros y de prestigio, Esteban cayó en graves contradicciones y fracasó en su papel de mediador con los indios del norte, por lo que murió bajo las flechas de los zuñis en Quiaquima, una de las siete ciudades que después serían señaladas por Marcos de Niza. Liberado del marco de su antiguo contexto, entre los ópatas y los pimas, el cascabel emplumado provoca violencia y muerte cuando se codifica en el contexto zuñi (Ahern, 1993:366).

"[Los cascabeles] forman parte de los recursos por los que el chamán logra el acceso a los espíritus. Esto es, el sonido producido por su voz y su cascabel. Las calabazas

---

que son conquistados suplen a los que acompañaban a los peninsulares el trayecto junto con éstos, trayendo consigo sus objetos de culto.

funcionan como un intensificador áureo, porque extienden el registro de la presencia humana más allá de los registros de la voz" (Ahern, 199:368). El argumento que se sostiene en torno al fracaso de la expedición de Marcos de Niza, el mal manejo de los símbolos, señalado inicialmente por Cazeneuve, es posteriormente retomado por su importancia en diversos trabajos (Cazeneuve, 1993:16). Esta idea acerca de los objetos tiene especial importancia, puesto que es la primera referencia al simbolismo de prestigio. Entre estos objetos se señalan la cruz que portaba Marcos de Niza, el plumaje, la vestimenta brillante, los cascabeles, particularmente los bules –a los que en otras referencias se les llama *calabazas*–, formando todos en conjunto parte de las armas simbólicas que permitieron la entrada y la aceptación de los náufragos perdidos en la región del noroeste:[64] " dos fisicos de ellos nos dieron dos calabazas: y de aquí comenzamos a llevar calabazas con nosotros: y añadimos a nuestra autoridad esta ceremonia, que para ellos es muy grande" (Ahern, 1993:351).

Por consiguiente, la expedición de Marcos de Niza debió retroceder sin haber logrado sus objetivos evangelizadores, aunque se afirma que tuvo lugar la construcción de otros mitos con base en el exotismo, lo cual hizo más patente la alteridad entre colonos y nativos. A su regreso, Marcos de Niza afirmó haber descubierto las maravillosas ciudades de oro, con lo que alimentó la fantasía acerca de la riqueza del noroeste.

> No entré a Cíbola, pero la he visto desde lejos; desde la cumbre del cerro a cuyo pie se extiende. Es una ciudad hermosa y formidable, con sus casas de techos planos y sus muros de cal, piedra y canto. Los habitantes duermen en camas, usan arcos para la caza y la guerra, y por todas partes, como material de uso corriente o como adorno, vense las esmeraldas y las turquesas... Usan vajillas de oro y plata, porque no tienen otro metal, el oro es de gran uso y más abundante que en el Perú (Jordán, 1989:32).[65]

Así, el mito de las ciudades de oro contribuyó de manera ejemplar al devenir de las expediciones que se emprenderían hasta bien avanzado el siglo XIX, en particular hacia el norte de California.

Lo que podemos reconocer en la imagen de Cabeza de Vaca o lo que deja entrever en sus escritos históricos, que después se convierten en mitos es, entre otras cosas, la inteligencia de la adaptación. La imagen que reflejan los españoles sobre su mismo espejo se vuelve más irreconocible, al grado de que ya no se reconocen como peninsulares.

[64]Cabe aclarar que los bules, o guajes o tecomates, eran objetos de alta consideración no solamente en el noroeste de México, sino especialmente en el mundo mesoamericano. Dichos objetos son herramientas domésticas importantes, pues de ellos se obtienen recipientes o cucharas según el corte que se haga al objeto. Entre otras cosas, permiten también conservar el agua para transportarla. En Mesoamérica tienen un valor muy alto; pero en las regiones desérticas, como la de Aridoamérica, constituyen utensilios impresindibles. Por otra parte, en Mesoamérica, los aztecas usaban los tecomates en tiempos de la Conquista para la fabricación de un instrumento de percusión llamado tecomapiloa.

[65]Extraído de Niza (1969).

Los mitos construidos por los conquistadores trascienden por particularidades históricas precisas. Esteban, Andrés Dorantes, Bernardino del Castillo Maldonado y Álvar Núñez Cabeza de Vaca son quienes vehicularon los sueños de la época al abrir camino al mito de la alteridad frente a los salvajes del norte. La exaltación de la figura de Cabeza de Vaca, en tanto actor protagónico de sus propias leyendas, es lo que nos han dejado sus compañeros de viaje para continuar alimentando el imaginario de estos territorios.

Pérez de Ribas y el discurso evangélico de los jesuitas

Andrés Pérez de Ribas y otros misioneros de la Compañía de Jesús dejaron múltiples testimonios acerca de la vida de los grupos cahitas, en particular en lo referente al trabajo de evangelización. Este misionero nació en la ciudad de Córdoba en 1576, en la provincia de Andalucía. Llegó a la ciudad de México en 1602, a la edad de 26 años. Residió en Tepoztlán durante dos años y partió después a la provincia de la Nueva Vizcaya, junto con el militar Martínez de Hurdaide, para apoyar la conquista de las nuevas misiones. Pérez de Ribas llegó al actual norte de Sinaloa en 1604, en donde vivió durante 16 años antes de pasar a ocupar cargos administrativos en la Iglesia de la época.

Durante su estancia entre los cahitas, Pérez de Ribas observó con gran meticulosidad la manera de vivir de los indios nativos de estas tierras. Su obra fue concebida inicialmente en 12 libros y hoy en día constituye la etnografía más completa sobre los indios cahitas del siglo XVII. Sus relatos comprenden la descripción de lenguas, ceremonias, danzas, música y prácticas culturales de los ahomes, guasaves, ocoronis, bacoregüis, yaquis y guasapares, entre otros. Pérez de Ribas llegó a la región yaqui poco después de que Martínez de Hurdaide hiciera la paz con este pueblo. En este acuerdo, los indios yaquis pidieron la participación exclusiva de los misioneros Tomás de Basilio y Andrés Pérez de Ribas, entre otros, en 1617. Ellos habían llegado con los yaquis después de haber fundado algunos pueblos del norte del actual estado de Sinaloa, entre ellos, los ubicados en las misiones de Ahome, San Miguel, Charay, Mochicahui, Bacubirito y, más al norte, Chicorato y Yecorato.

En el discurso de Pérez de Ribas, al igual que en muchos de los relatos de la conquista, se leen descripciones inverosímiles por su perfección ideológica. Sorprendentemente, el jesuita señala que los objetivos católicos siempre fueron bien alcanzados. Cuando relata la fundación de la villa de Ahome en 1614, señala que antes de la llegada de los cristianos a este poblado, la gente que ahí vivía ya estaba convertida a la palabra de Dios por conducto de un indígena guasave de quien los ahomes habían aprendido el evangelio. Por consiguiente, según Pérez de Ribas (1985:251; 277) no hubo conflicto religioso con este grupo:

> La nación ahome tan mansa como otras fieras y unida en amistad antigua con los españoles, siempre había mostrado su buen deseo y afecto de recibir la fe santa de los cristianos y todos mostraban grande alegría de la llegada de padres que los pudiesen doctrinar

> Después andando el tiempo, de la gente residua de las marismas y costa del mar, que era mucha, se juntó otro nuevo y grande pueblo, dos leguas mas arriba del de los ahomes, donde se congregaron otras mas de cuatrocientas familias y se le dio título de Arcángel San Miguel, cuyo favor se echó de ver en el asiento que hizo gente tan montaraz; y aunque costó al padre Vicente del Aguila, grandes trabajos de idas y vueltas a las marismas, esta reducción y amoldarla a las leyes humanas y cristianas; pero logróse muy bien su trabajo porque toda esta nueva gente se congregó, aprendió la doctrina cristiana.

Al llegar a territorio yaqui, Pérez de Ribas bautizó a un gran número de niños, a lo que la población adulta se resistía, tanto como a abandonar sus creencias "paganas". Entre los pueblos yaquis fundados por Pérez de Ribas en aquel tiempo, aún existen Cócorit del Espíritu Santo, Santa Rosa de Bácum, San Ignacio de Tórim, La Natividad del Señor de Vícam, La Santísima Trinidad de Pótam, La Asunción de Ráhum, Santa Bárbara de Huírivis y San Miguel de Belem.

En este contexto, el jesuita se ubica en una situación distinta a la que vivió Cabeza de Vaca 80 años antes. Mientras que este último intentó conocer lo más posible la cultura de los indios con el fin de adaptarse, Pérez de Ribas enseñó los principios cristianos a la población indígena, alterando por convicción religiosa el contexto simbólico de las antiguas creencias mediante la imposición de la institución católica. Pérez de Ribas, contrariamente a los principios de sobrevivencia de Cabeza de Vaca, no realizó con los indios grandes transferencias identitarias, salvo para enseñar el evangelio y crear una nueva visión del mundo fundamentada en la moral cristiana. De tal suerte que, a diferencia de Cabeza de Vaca, cuyo único fin era la sobrevivencia, el jesuita contribuyó como evangelizador a la desestructuración de la cultura original.

Las transformaciones llevadas a cabo por los misioneros terminaron imponiendo en las culturas originarias una serie de signos y símbolos, como la cruz, el templo, el altar, el sacerdote, etcétera. No obstante, la conquista espiritual no se realizó fácilmente. Los jesuitas pusieron en práctica un control social apoyado en una jerarquía que no existía entre los grupos indígenas. La conversión implica la asimilación a otro sistema religioso ritual, pero también a un sistema militar y político. Los cargos políticos introducidos por los jesuitas estaban basados en la autoridad del temastián, el mayor y el alférez, a quienes, entre otras tareas, les correspondía dirigir los ritos religiosos.

La evangelización del noroeste representó varios obstáculos. No se realizó del mismo modo que en el centro de México, donde las misiones lograron controlar a la mayoría de la población. La conversión religiosa entre la población indígena de esta zona no tuvo el mismo éxito que en territorio mesoamericano. En ambos casos, el sistema religioso cristiano se articuló formalmente a la religión prehispánica, pero no en fundamento ni en contenido. Las creencias católicas se reinterpretaron de acuerdo

con la religión antigua bajo la lógica de las creencias ancestrales.[66] La actitud de Pérez de Ribas, al igual que la de muchos de los misioneros de la época, no pretendía en ningún momento entender las creencias paganas. En todo caso, la evangelización tuvo el objetivo de extirpar las viejas creencias arraigadas por el demonio, por lo que la guerra no estaba declarada contra los indios sino contra el diablo, que los había mantenido bajo su poder. Así, los evangelizadores se batieron por reconquistar las almas ganadas por los enemigos de Dios, y junto con los militares emprendieron furiosas persecuciones contra los chamanes, que se rebelaron contra el poder católico, por ser los curanderos nativos, los sacerdotes originales que detentaban el poder social por ser los sabios de la cultura.[67] Por esta razón, las primeras víctimas de los chamanes fueron los misioneros, que llegaban a su territorio con pretensiones de disminuir el poder de la antigua religión.

Pérez de Ribas nos confronta con la lógica del discurso religioso a través de sus crónicas, las cuales no representan de ninguna manera una visión imparcial de la historia de la región, pues en ellas la devoción religiosa prevaleció ante todo principio por establecer una relación con los indios, aun cuando hace grandes esfuerzos por comprender sus costumbres y su cultura, como lo prueban los relatos que giran en torno a la salvación de las almas de los indios. No obstante, el autor señala en contadas ocasiones su interés por la cultura que los españoles pretendían desaparecer, aunque no deja de creer que las costumbres no cristianas son practicadas por los enemigos de Cristo. También las representaciones de las imágenes sagradas, que no tienen relación con la belleza de los íconos cristianos barrocos, son condenadas y destruidas.

Pérez de Ribas refiere en diversos fragmentos la condena de la cultura autóctona, siempre relacionada con lo demoníaco:

> Eran célebres estas embriagueces y general es entre ellos; en ocasión que se preparaban y convocaban a guerras, para enfurecerse más en ellas; o cuando habían alcanzado una victoria, o cortado cabeza de algún enemigo, que eso les bastaba para celebrarlas, juntándose en la borrachera baile general, al son de grandes tambores que sonaban y se oían a una legua; en este baile entraban mujeres y se celebraba de esta suerte: la cabeza o cabellera del enemigo muerto u otro miembro, como pie o brazo, se ponían en una asta en medio de la plaza y en derredor se hacía el baile, acompañado de algazara bárbara y baldones del enemigo muerto y cantares que referían la victoria, de suerte que todo estaba manifestando un infierno, con cafilas de demonios, que son los que gobiernan estas gentes (Pérez de Ribas, 1985:38).

[66]Igualmente en la época actual, en varios pueblos del noroeste de México, el conflicto religioso se presenta otra vez como un problema que divide a la población entre ortodoxos y no ortodoxos de la Iglesia católica. Actualmente, esta situación continúa preocupando a algunos grupos religiosos instalados en territorio indígena.

[67]De tal manera, podemos comprender por qué el padre Tapia fue perseguido y asesinado por el indio Nacabeba en territorio ocoroni.

A lo largo de la obra de Pérez de Ribas, las referencias a la cultura de los indios se encuentran en estos términos. La idea central es condenar a los otros. La cultura de los cahitas es totalmente incomprensible a los ojos del misionero del siglo XVI.

> La otra especie de este vicio inmundo que por su indecencia no se nombra... era tenido entre estas naciones tan ciegas y ajenas a la luz de la razón por tan vil y afrentosa, principalmente en los pacientes, que éstos eran conocidos y menospreciados de todos, y los tales no usaban de arco ni de flecha, antes algunos se vestían como mujeres (Pérez de Ribas, 1985:40).

Una de las costumbres que sin duda más repudió Pérez de Ribas es la antropofagia, como lo relata en el siguiente pasaje: "El vicio de los que llaman antropófagos, que comen carne humana, había introducido el demonio, enemigo capital del género humano, en casi todas estas gentes, en tiempo de su gentilidad, aunque en unas se usaba más en otras menos."

> Otras naciones no usaban esto, sino era con algún enemigo valiente o señalado en la guerra, que comiendo de sus carnes les parecía crecerían ellos en valentía; pero gracias al Evangelio de Cristo nuestro Señor, que después que le recibieron ha quedado desterrado y extinguido este bárbaro y fiero vicio, con los demás [...] Finalmente, estas naciones ciegas no supieron género de letras, pintura ni arte (Pérez de Ribas, 1985:41).

Las únicas referencias a las artes y oficios son sobre el trabajo textil, tan prolífico en la región cahita, y la agricultura. No obstante, el juego de pelota practicado desde entonces por los antiguos cahitas llamó la atención del misionero.[68] Aunque existe una diferencia abismal entre la cultura de los indios y la de los misioneros del siglo XVII, no todos los misioneros tenían una visión intolerante. En otras fuentes históricas relacionadas con la evangelización en la Sierra Tarahumara, existen datos de los objetos llevados por el jesuita Joseph Newman, (1969) quien introdujo, entre otras cosas, "diversas formas de artesanía, como el bordado y la escultura; enseña incluso ciertas formas de pintura y de música instrumental" .[69] A pesar del surgimiento de diversas actividades artísticas, éstas quedaron invariablemente atadas a los oficios de la religión católica, pues los religiosos implementaban prácticas medievales al concebir que sólo lo bello pertenece al reino de los cielos. Con esta postura, dejaban ver que entre más distante estuviera la representación sagrada pagana de la representación católica, peor se juzgaría. Por esta razón, la belleza

[68]Dicho juego de pelota es conocido actualmente en algunos poblados del estado de Sinaloa con el nombre de ulama y aún es practicado por indígenas y mestizos. Según Beatriz Braniff (1974:116), el juego de pelota es quizá una práctica de colonización por parte de las culturas del altiplano mesoamericano, pues aunque en Sinaloa no se encuentran vestigios materiales del juego de pelota, éstos se ubican en Trincheras, al norte de Sonora, y en Casas Grandes, Chihuahua.

[69]En otra carta de la misma se leen los requerimientos solicitados a la Nueva España: tres quesquémiles, 100 varas de sayal ancho de Tescuco, mismas que son en las culturas del centro de México (González, 1994:158-161).

pertenece solamente al reino de Dios, siendo los misioneros los encargados de frustrar todo tipo de sensibilidad relacionada con los ritos religiosos originarios.

La transformación de los símbolos cristianos y prehispánicos trae consigo el trastorno de la sensibilidad cultural. Las danzas que se presentan actualmente en esta región son un buen ejemplo de este conflicto. No obstante, los elementos que componen el arte indígena se tejen en una red compleja de significantes prehispánicos, coloniales y contemporáneos.[70] Por otra parte, los cambios introducidos por los misioneros jesuitas repercutieron en la concepción espacial de la nueva sociedad. Por ejemplo, a la llegada de los misioneros a territorio yaqui, la población se encuentraba dispersa por 80 rancherías. Sin embargo, en el siglo XVII, los asentamientos yaquis se redujeron a los ocho pueblos fundados por Pérez de Ribas. Este proyecto trajo consigo nuevas modalidades en la concepción de los tiempos y los espacios; dichos fenómenos reconstituyeron las expresiones artísticas nacientes en el contexto mestizo.

La herencia jesuita en el arte de los indígenas del noroeste de México

La reconstrucción historiográfica nos ofrece una extensa gama de herramientas para fundamentar interpretaciones sobre el panorama general de la evangelización del noroeste de México. Esto nos ha permitido encontrar cierta continuidad en el sentido estético, reflejado en el arte ritual indígena, en particular en la danza y la música que, dentro de tantas otras actividades artísticas, se introdujeron inicialmente al noroeste de la Nueva España por la Compañía de Jesús. Mediante las referencias sobre las artes traídas al noroeste de México en el siglo XVII, en este apartado intentaremos restituir el contexto histórico en el que se ensañaron en la región las artes y los oficios vinculados directamente con el pensamiento católico. Para esta tarea señalaremos los colegios y pueblos de misión instalados por la Compañía de Jesús en los actuales estados de Sonora, Sinaloa, Chihuahua y algunos de Baja California. Así mismo describiremos brevemente la formación artística de la Compañía de Jesús en los colegios europeos y en el centro de la Nueva España.

Entre el conjunto de manifestaciones artísticas que los jesuitas enseñaron a indígenas de la región, se cuentan diversos géneros de música religiosa (misas, salmos, himnos, oratorios, letanías, *magnificat*, alabados, *te Deum* y otros cantos derivados del canto llano), así como una gran diversidad de instrumentos musicales propios del ambiente secular como arpa, violín, sistro, campanas y sacabuches, cuya interpretación se extiende a los ritos religiosos de indígenas y mestizos. En ese tiempo se enseñaron también danzas que incluían variadas prendas de vestuario. Los misioneros introdujeron, por otra parte, objetos litúrgicos y representaciones

[70]Por ejemplo, los fariseos mayos de la Semana Santa son los personajes que representan el papel de los enemigos de Jesucristo y de alguna manera son asociados como compañeros del diablo.

que, en el conjunto simbólico, formaron parte de la estrategia de evangelización y conversión de los indígenas. Así pues, otro de los propósitos de este trabajo es hacer un recuento de los objetos artísticos llevados por los misioneros jesuitas a la frontera septentrional de la Nueva España. Estos objetos, utilizados a menudo en la liturgia católica, fueron cargándose paulatinamente de sentido religioso en la lógica de los indígenas coloniales. Esta visión de lo sagrado se constituyó a partir de las referencias semánticas originales, que se insertaban en cada uno de los objetos litúrgicos o artísticos.

Con la conquista espiritual del noroeste se instauró una cultura indígena y mestiza que incorporó y se apropió de los objetos con una visión artística particular, fundamentada en su puesta en escena ritual y religiosa. Este fenómeno repercutió en una concepción neoindígena y neohispana de las manifestaciones del arte europeo llevado a la región durante los siglos XVII y XVIII.

El arte y la educación jesuitas en el siglo XVII

Como referimos al inicio del capítulo, durante la primera etapa misional del norte de la Nueva España, llegaron inicialmente españoles, portugueses, franceses e italianos. En la segunda, a partir de la mitad final del siglo XVII, los sacerdotes jesuitas que arribaron al noroeste de México provenian particularmente del antiguo territorio de la Bohemia, ubicado en Europa del Este (Oldrich, 1991:27-60). Durante todo el siglo XVII llegaron aproximadamente 150 jesuitas formados en el Colegio de Brno, situado en la actual República Checa (Olmos, 1999:23-24). La participación de este grupo misionero tendría consecuencias importantes en ciertas prácticas rituales artísticas. A través de las crónicas y la descripción ritual contemporánea del noroeste es posible reconstituir las formas de educación artística que se establecieron en colegios y pueblos de misión desde finales del siglo XVI.

Muchos de los principios éticos sobre los que se fundaron las enseñanzas artísticas jesuitas estaban contenidos en los ejercicios espirituales de Ignacio de Loyola. Los estados de recogimiento y la purificación mediante la meditación retomando el pecado como motivo para fortalecer el espíritu con la oración se ransmitiron a los indígenas de la Nueva España como parte del proceso de evangelización. No obstante, esta suerte de estados de conciencia estética y religiosa era bien conocida por la población indígena que, con otros mecanismos y otra simbología proveniente de su antiguo sistema de creencias, ejercitaba momentos de iluminación al igual que sucede en otras culturas.

En la Nueva España, los sacerdotes jesuitas no sólo enseñaban el evangelio: también educaban a la población en diversas artes y oficios (Frost, 1992:21). La concepción de la enseñanza espiritual jesuita se concentraba en la formación integral del hombre. El aprendizaje que los sacerdotes obtuvieron en los seminarios instalados en diversos países de Europa les proporcionó las herramientas necesarias para actuar tanto en la fe como en las ciencias y las artes. A este respecto, Soriau (1990:92) señala:

"El arte jesuita es a menudo un arte de la teatralidad. En sentido estricto: los colegios de jesuitas organizaban espectáculos actuados por sus alumnos, en donde las piezas se amenizaban con música e incluso a veces con danzas, bajo la dirección del *pater comicus* (generalmente el profesor de retórica)".

Los jesuitas formaron personalidades de las humanidades y de las artes, enseñando, entre otras disciplinas, la filosofía, las letras, el teatro, la música y la geografía. En las letras destacan los nombres de Molière, Calderón de la Barca y Cervantes (Frost, 1992). En la música, uno de los compositores europeos más conocidos en las misiones de Paraguay es el italiano Domingo Zípoli, mientras que en el Perú destaca Juan de Araujo. Ambos estuvieron en este hemisferio aportando notables composiciones al barroco suramericano. En la filosofía, uno de los ejemplos más célebres es René Descartes. En cuanto al aspecto científico resalta la preparación en geografía de Eusebio Kino, quien realizó las primeras cartas del noroeste de México en los últimos años del siglo XVII, demostrando, entre otras cosas, que California no era una isla sino una península.[71]

El arte jesuita europeo

En los siglos XVI y XVII, en los colegios y seminarios jesuitas de España, Francia e Italia se realizaron representaciones teatrales donde se incluía música específica para cada ocasión. La puesta en escena incorporaba libretos con diferentes escenas de la cultura católica. Según Fülop-Miller (1931:431), tanto la dramaturgia como la puesta en escena y el argumento tenían una tendencia general hacia la dramática del infierno y pasión, fundamentada en los ejercicios espirituales de Ignacio de Loyola. De igual manera, la música tuvo un lugar importante en otras puestas en escena que incluían vestuario y gran colorido, incorporados al universo de sensaciones procuradas para la representación. Frost señala que, en Europa, los jesuitas de Munich innovaron el teatro con música en el drama *Sansón* y en una comedia lírica sobre la conversión de Ignacio de Loyola. Posteriormente se presentó con éxito en 1647 la ópera *Philotea* (Fülop-Miller, citado por Frost, 1992:18).[72] Sin embargo, este tipo de manifestaciones no fueron siempre bien vistas por las corrientes ortodoxas del pensamiento católico.

Los jesuitas no se contentaban con montar piezas de teatro con música, sino que también incorporaban la danza. Los sacerdotes sabían manejar este arte al grado que fue aceptado, de acuerdo con Fülop-Miller, como un ejercicio útil. El teatro religioso se convirtió así en una de las tantas actividades artísticas introducidas en la Nueva España. La danza llegó a integrarse a la educación de la nobleza para pasar posteriormente al escenario en una suerte de puesta en escena mágica (Fülop-Miller, 1931). Este teatro, con el cual se

[71]Estos documentos se encuentran en la Universidad de Arizona y en la Biblioteca Nacional de París.

[72]La obra literaria se adjudica al sacerdote jesuita, quien fuera obispo de Puebla de los Ángeles en México. Véase *Peregrinacion de Philotea al Santo Templo y Monte de la Cruz / del… Señor Don Iuan de Palafox y Mendoza…* - En Madrid: por Mateo Fernández... y a su costa: en la Imprenta Real, 1659. - [12], 182, [2] h.; 4º [Sign.: Descalzas Reales C/165].

educó a la población indígena y mestiza, fue introducido en México no sin dejar de poseer una fuerte carga imaginaria de transformación hacia el pensamiento cristiano.

Las artes jesuitas en la Nueva España y en su frontera septentrional

Desde su llegada a la Nueva España, los jesuitas estimularon un desarrollo particular de la espiritualidad indígena y encuentraron rápidamente que el teatro y las artes constituían una manera adecuada para convertir a los salvajes. En el año de 1575, recién fundado el Colegio de San Pedro y San Pablo en la ciudad de México, los jesuitas representaron su primera obra teatral. Se trató de "una tragicomedia que versaba sobre las injurias que inferían los herejes a la Iglesia Romana, principalmente su truculento enemigo Selim II" (Quiñones, 1992:13). En la ciudad se llevaron a cabo pomposas obras de teatro y piezas pastoriles –mejor conocidas en la actualidad como pastorelas–, con las que se exaltaba el espíritu evangélico. Estas piezas ponían en escena el nacimiento de Jesús (el triunfo del bien contra el mal) y confierían al arcángel San Miguel un lugar preponderante como salvador de las almas tentadas por Lucifer. Se enseñaba también la danza de pastoras, en la cual los indígenas y los criollos representaban la versión noble de las fiestas indígenas. Entre otras piezas de teatro, se contaba con la obra *Triunfo de los santos*, representada en 1578 en el Colegio de San Pedro y San Pablo, en la ciudad de México; *Diálogo para la visita del padre Antonio de Mendoza;* el *Coloquio por San Juan,* representado el 24 de julio de 1582; la *Comedia del hijo pródigo*, representada el 24 de junio de 1583; un *Coloquio latino*, puesto en escena el 18 de octubre de 1596, así como la comedia del *Triunfo del glorioso santo San Hipólito*, representada el 13 de agosto de 1594 (Quiñones, 1992:117, 126-127). De esta manera, la lección evangélica puesta sobre un escenario se convirtío en el medio para arrancar las costumbres demoníacas practicadas por los indígenas.

En el noroeste de la Nueva España, la enseñanza de las artes, incluyendo el teatro y la música, fueron actividades obligadas en colegios y pueblos de misión. A este respecto, Pérez de Ribas (1985:29) narra las actividades de los beatos en las misiones establecidas en el norte del actual estado de Sinaloa: "por los años de 1620. Ya en ese tiempo era grande el fervor con que estos nuevos cristianos acudían a doctrina a misa aun los días entre semana; y los muchachos y mozos de las capillas, a aprender canto, leer, y escribir, a celebrar sus fiestas y a los demás ejercicios [espirituales] que se han contado en estas misiones".

Entre los ejemplos literarios que se enseñan en el siglo XVII, se encuentra la décima.[73]

"Décima a la tenanchi menor[74]

[73]Este tipo de verso, propio del ambiente intelectual mediterráneo europeo en los siglos de colonización, tiene en la actualidad gran difusión en América Latina y el Caribe. Como forma literaria popular casi ha desaparecido en el noroeste de México. No obstante, he encontrado algunos ejemplos en el pueblo mestizo de Tacuichamona, ubicado en el sur del estado de Sinaloa. Esta muestra fue registrada en 1994.

[74]Esta décima forma parte de un cuaderno escrito con décimas y versos sobre las costumbres rituales de Semana Santa de este pueblo. En la introducción se precisa que lo que se escribe son costumbres que datan del año 1656.

Voz de tenanchi[75] menor, que serviste en este templo, dando a todos buen ejemplo de nuestro oficioso amor; con fidelidad en el señor que ve vuestro corazón estará en toda ocasión dispuesto a favorecernos y tendrá a bien concedernos el cielo por galardón."

Las prácticas artísticas de los jesuitas del siglo XVII se basaban en un cúmulo de conocimientos propios de la cultura popular de los colegios y seminarios situados en los países mediterráneos, en la Bohemia y, en general, en el entonces territorio cultural austro-húngaro, debido a la gran cantidad de jesuitas que provenían del colegio de Brno (cuadro 16). Entre otras actividades, los jesuitas introdujeron la práctica de las danzas populares moriscas, tan en boga en Europa desde el siglo XIV, las cuales siguen representándose en prácticamente toda América Latina y en las ciudades andaluzas de Granada y Almería:

> Aún se conservan en España unas 200 poblaciones que anualmente celebran estas representaciones teatrales callejeras. Abarcan las regiones de Andalucía, Aragón, Baleares, Castilla, Cataluña, Extremadura, Galicia, La Mancha, Navarra, y Valencia. [...] También en el viejo mundo se conserva este tipo de representaciones (Portugal, Francia, Italia y Andalucía) [Checa y Fernández, 1998:].

Paralelamente a la educación teatral, los jesuitas instruyeron a sus discípulos en la música barroca religiosa, la poesía y las piezas populares de los siglos XVII y XVIII.

Los objetos litúrgicos y las artes jesuitas

A pesar de que las fuentes no muestran información precisa sobre la función y el significado de muchos objetos artísticos coloniales, estos rasgos se encuentran presentes en la arqueología colonial y en la restitución etnográfica de las culturas indígenas de la época. En la actualidad, diversos objetos introducidos durante la evangelización jesuita han permanecido en la región. Entre este conjunto, los objetos de carácter litúrgico representan el fundamento para llevar a cabo eficaces transformaciones en el sistema original de creencias.[76]

A propósito de la imposición de las prácticas católicas entre los yaquis del siglo XVII, Pérez de Ribas señala: "Y al fin todas las iglesias de los pueblos, que se redujeron a ocho, salieron hermosas y capaces, y como se iban perfeccionando se iban dedicando con grande solemnidad fiestas, danzas, convites, porque es gran celebridad ésta para estas gentes".

Y continúa más adelante:

[75]En la tradición nahua del altiplano mesoamericano, el *tenanche* es el encargado de organizar las fiestas religiosas.

[76]Es preciso señalar que aun siendo los jesuitas los que sientan las bases para las artes indígenas, los frailes franciscanos –que llegan una vez que los jesuitas son expulsados–, así como el clero secular, influyen también en las artes que cultivará la población indígena. Entre los tarahumaras, y en particular los yaquis, mayos y pápagos, saltan a la vista los cultos, ceremonias y prácticas religiosas donde el imaginario del arte cristiano está presente.

> Acabadas las iglesias procuraron los padres adornarlas de vistosos ornamentos, imágenes, colgaduras de seda, quitándoselo de la boca y vestuario, de la limosna que para esto les da el rey [...] Un padre de los que administraron estas misiones envió de México para la Ermita arriba dicha, un retablo de pincel, en que estaba pintado el juicio final, con Cristo, juez de vivos y muertos y su santísima madre a su lado en la gloria, con todo lo demás que se usa pintar para declarar lo que ha de pasar ese señaladísimo día; poniendo a vista de los que los Ángeles llevan en su compañía al cielo, lo que los demonios arrastran condenados al infierno (Pérez de Ribas, 1985, vol. II:163).

Como hemos señalado en otro lugar, en el norte de la Nueva España, la lógica de poblamiento indígena seguía una pauta muy distinta a la predominante en el centro de esta colonia. En el norte, las poblaciones seminómadas u ocasionalmente sedentarias representaban fuertes dificultades para las congregaciones en su labor evangelizadora y en la fundación de los pueblos de misión, en las cuales se instituyó la enseñanza de las artes religiosas. Sobre el Colegio de San Felipe, en la misión de Sinaloa, existen algunas referencias sobre la Navidad de 1585, en la cual los indígenas escenificaron una comedia:

> Los festejos, cantares, ornamentación pública, bailes típicos, juegos de caña, entremeses, etc., etc., que tan bien sabían organizar los jesuitas suavizaron indudablemente las costumbres y comunicaron a aquellos hombres bárbaros en beneficio, que buena falta les hacía, de una sana alegría que reemplazara sus pasiones de venganza y de tristeza (Frost, 1992:26).
>
> Se les enseñaba a leer, escribir, cantar, tocar algún instrumento. Todo esto en su misma lengua y después en español; también asistían a los sermones y jubileos del seminario los hijos de los españoles. En el seminario les enseñaron el "adorno de retablo" e imágenes así de pincel como de escultura [...] Otro de los métodos que utilizaron a través de los niños, para acceder a la conciencia de los naturales, fue el de introducir la devoción a la Virgen María, así, en torno a esta figura fueron apareciendo lo que se conoce con el nombre de cofradías y congregaciones (Álvarez, 1992:13-14).

En la actualidad, estas cofradías siguen jugando un importante papel en los grupos indígenas del noroeste. Así, por ejemplo, entre yaquis, mayos y tarahumaras, estas agrupaciones festivas y religiosas, poseedoras de una jerarquía ritual bien establecida, se presentan en los conjuntos rituales, en particular entre los yaquis, con personajes como los caballeros, alférez, temastianes, cantoras (quienes desde la época jesuita interpretan cantos en latín), angelitos, etcétera. Cada uno de estos grupos tiene la obligación de participar en momentos y actividades propias del ritual. Destaca la cofradía de los matachines o danzantes de matachines, quienes se encargan de cuidar a la virgen María, a la que le deben culto. Este grupo es también conocido como soldados de la virgen.

En contraste con el arte enseñado por los jesuitas, también existen prácticas artísticas de origen indígena. A propósito del arte originario de los pápagos, el padre Och, que estuviera en las misiones del norte del actual estado de Sonora declara:

> Los pimas, por otra parte estúpidos, hacían algunas cosas artísticas, de las cuales yo admiraba las cestas redondeadas, tejidas de plantas corniformes [coritas]. El tejido de estas coritas es tan difícil, que la sangre corre por los dedos que tejen y nadie puede aguantar esto por espacio de dos horas. Ellos hicieron coritas para mí de tal tamaño, que podían ser usadas como bateas para amasar. [...] Tenían varios y bonitos colores: rojo, verde, amarillo, azul y blanco, los cuales ellos utilizaban para diversas ceremonias y cuando salían a pelear contra el enemigo, para parecer más temibles que ellos (Arellano, 1992:13).

Sin embargo, el desarrollo de las artes originarias indígenas se vio trastocado y truncado voluntariamente por los jesuitas. El arte introducido por la Compañía de Jesús se dejó sentir tanto en el tiempo musical como en todos los espacios de la vida de la colonia. Los misioneros construyeron templos con una perspectiva arquitectónica particular, obras que intentarán representar, sin éxito, el centro de los pueblos de misión. En la actualidad todavía se aprecian esas construcciones en distintos pueblos del noroeste de México. En la sierra de Chihuahua, por ejemplo, se aprecian algunos de los templos que datan de la época jesuita. De las iglesias fundadas por Eusebio Kino no quedan más que vestigios, como es el caso de la de Cocóspera. Sin embargo, los templos de Oquitoa, Atil, Tubutama y Caborca, en el norte de Sonora, han sido restaurados y funcionan de manera regular (mapa 11).[77]

En el diario del padre Juan Mateo Mange (1985:153) se relata la introducción de muebles y bienes materiales empleados para la liturgia en las primeras misiones jesuitas:

> en sus pueblos hay grandes y adornados templos colaterales, cuadros de pintura y talla, campana y ricos ornamentos, cálices, patenas, cruces y otros vasos de plata, hasta blandones y candeleros de los mismos, instrumentos de música, y en algunos pueblos, de seis años acá, órganos con muchas y buenas voces de cantores con que celebran y cantan en las misas, vísperas y procesiones de las fiestas de sus titulares, pascuas, cuaresma y dominicas del año, y todos bien instruidos y radicados los indígenas antiguos en los misterios de nuestra santa fe católica.[78]

Con respecto a las danzas, se narra la introducción de diferentes objetos integrados al vestuario, compuesto principalmente por coronas, pañuelos, collares, túnicas, capas y

[77]Los tres primeros templos son poco frecuentados por los grupos indígenas contemporáneos, mientras que, por lo general, los otros templos de la región continúan siendo sedes de los cultos religiosos indígenas; por ejemplo, algunos que se encuentran en los pueblos yaqui, en la zona mayo, en la Sierra Tarahumara o en Magdalena –donde yacen los restos de Eusebio Kino–, poblado que sigue funcionando como santuario para los indígenas de la región, por lo menos desde el final del período jesuita.

[78]El órgano que menciona Mange en este escrito se refiere al *organum* como forma coral a dos o más voces y no al instrumento de teclado.

rosarios. Además de los instrumentos musicales señalados en el texto de Mange (1985), en otras fuentes, Pérez de Ribas y Joseph Neumann mencionan también chirimías, tambores, clarines, arpas y violines. A propósito de la iglesia de Carichi en la Sierra Tarahumara, éste último señala, alrededor de 1698:

> se procuraron además de un rico mobiliario plateado y ornamentado artísticamente, jarrones y abundantes ornamentos sagrados. Para hacer más solemnes las letanías de Nuestra Señora, cantadas todos los sábados, y para realzar la celebración de otros días de fiesta, se disponía normalmente de un órgano y diferentes instrumentos de música (Neumann, 1969:133).[79]

En la obra de Neumann, Luis González señala:

> Según el informe de Juan Ortiz Zapata, visitador de las misiones, en 1678 había en total 51 capillas musicales, o pequeños grupos de cantores en las misiones del noroeste mexicano: 14 en la misión de San Francisco de Borja (Sonora), 8 en la de San Francisco Xavier (Sonora), 12 en la de San Ignacio yaqui (Sinaloa), 13 en la de San Felipe y Santiago (Sinaloa) [de Leyva], y 4 en la de Santa Cruz de Topia (Durango). Existían 14 [sic] instrumentos musicales distintos: clarín, chirimía, arpa, guitarra, rabel, bajón, chabeba, flauta, trompeta tenor, monocordio, lira, sacabuche, y órgano. Antiguamente, hacia 1667, los pequeños cantores de la misión de San Miguel de Bocas eran célebres (González en Neumann, [nota 185] 1969:133).

De los misioneros jesuitas que participaron en la evangelización de la Tarahumara, destaca el padre Neumann, que dejó sus escritos publicados con el título *Revueltas de los indios tarahumaras*. Este misionero se formó también en Brno y de 1681 a 1732, dedicó su vida a la misión tarahumara. En su obra existen múltiples referencias a la enseñanza de las artes. Por ejemplo, comenta la introducción de música instrumental, pintura, bordado y escultura (González en Neumann, 1969:XLV). De acuerdo con Luis González, Joseph Neumann tenía muchas razones para estar orgulloso de su capilla musical en la Tarahumara, pues en 1667 no se encontraba otra que sobresaliera en calidad musical.

Por su parte, Spicer (1994:28), sin dar más referencias, encuentra que en el territorio yaqui:

> El tipo de órgano portátil usado en Europa durante los siglos XVI y XVI, fue utilizado por los misioneros para introducir a los yaquis a la música de la iglesia. El órgano podía llevarse en el lomo de un burro. Un tipo antiguo de trombón, y otros instrumentos como el oboe y la flauta, fueron introducidos por los jesuitas, pero para el siglo XX no se usaban más en las iglesias yaquis.[80]

[79]Traducción del francés al español por el autor.

[80]Spicer señala en la referencia original el nombre de trombón; sin embargo, en los siglos XV y XVI, al ancestro del trombón moderno se le conocía como *sacabuche*. Éste último no presenta diferencias sustanciales con respeto al trom-

Plegaria tarahumara









Fuente: Transcripción musical y grabación realizadas por Miguel Olmos, 1995, durante la semana santa rarámuri, Tatawichi, Chihuahua.

---

bón contemporáneo. El autor menciona también un oboe en lugar de un fagot muy similar al fabricado en Dresden por Koch Siegfried en 1696.

La huella dejada por los instrumentos musicales que aportan los jesuitas es indudable. Algunos desaparecieron; otros se integraron y evolucionaron como instrumentos de banda en la población mestiza, mientras que algunos más, sobre todo de la familia de cuerdas –violín, guitarra y arpa–, forman parte del acervo musical contemporáneo de yaquis, mayos, guarijíos, tarahumaras y pápagos. Estos instrumentos de madera son construidos y tocados por los grupos indígenas. Los tarahumaras, por ejemplo, utilizan la palabra *label* para designar al violín: en su origen europeo el rabel es un violín pequeño, utilizado para la música del renacimiento. La introducción de estos instrumentos se asocia con cultos católicos en donde se veneraba a la virgen María, a Jesús, a los santos, a la Trinidad o la Asunción, tal como se aprecia entre yaquis, mayos y tarahumaras durante el año litúrgico. A pesar del claro significado católico de las fiestas traídas por los misioneros, algunas ceremonias de posible origen prehispánico se rigen por un calendario solar y lunar. Un ejemplo se observa durante el ritual de Semana Santa y cuaresma entre los tarahumaras, en el cual se perciben tanto los elementos católicos como los que se ciñen a una cosmovisión no católica. En este ritual se hace evidente la influencia que guardan la virgen y la luna llena ambas anunciando la llegada de un nuevo ciclo agrícola.[81]

En cuanto a las formas musicales, en la época colonial se introdujeron el minuete, la contradanza,[82] el motete, el villancico, diversas formas de música popular, sobre todo en el siglo XVIII y cantos antifonales en latín, como parte de la liturgia. Muchas se siguen interpretando durante las procesiones indígenas. Igualmente se introdujeron las formas instrumentales que acompañan la música de las danzas de tipo morisco. A propósito de la música traída a la región, Varela (2001) indica:

> El canto que cultivaron durante la colonia los misioneros de las diferentes órdenes, dejó su huella, tanto en la población indígena como en la población mestiza, que siguen entonando misas, salmos, letanías, lamentaciones, *te Deum, magnificat*, y otros cantos en latín tan modificado como el canto llano o polifónico original, y del que sólo quedan restos reveladores. Los alabados cantados en español abundan por todo el estado [de Sonora], sobre todo entre los habitantes mestizos.

[81]Las relaciones entre la luna llena, la Virgen María, la Resurrección de Jesús y el inicio del ciclo agrícola son evidentes en diversas comunidades. Esta observación se circunscribe particularmente a la comunidad tarahumara de Tatawichi, Chihuahua.

[82]En Inglaterra se cultiva como el *country-dance*.

Batalla, pieza para danza de Matachines



Fuente: Transcripción musical y grabación realizadas por Miguel Olmos, 1995, durante la semana santa yaqui.

La introducción de la música y de la danza de Matachines, en particular, tuvo repercusiones en la nueva concepción de la sonoridad cultural de varios grupos indígenas. La música modal y, sobre todo, la sonoridad proveniente de la cuerda punteada y frotada eran, en ese entonces, totalmente desconocidas para los indígenas. Por esta razón, el estilo de interpretación musical se vio alterado.[83] Un aspecto que determinaría la lógica acústica colonial fueron los modos musicales eclesiásticos enseñados, entre otros, por los jesuitas, y a su salida, cultivados por diversos compositores franciscanos, sobre todo en el norte de California. Sin embargo, en el transcurso de la historia colonial, la música indígena se apropió de rasgos musicales diversos y se transformó en algo muy distinto de lo que pudieron haberse imaginado los primeros jesuitas que

[83]En las actuales piezas indígenas tocadas con violín, arpa y guitarra, se aprecia la influencia jesuita pero es innegable la fuerte presencia del estilo indígena.

enseñaron diferentes modelos de la música europea. Hoy en día, la música indígena ha incorporado la tonalidad como parte del proceso de cambio de las artes musicales, producto de influencias diversas. Los elementos que se entreveran con los principios musicales de origen provienen, por un lado, de la música coral e instrumental religiosa de los primeros años de conquista. Los indígenas adaptaron géneros vocales como *organums*, himnos y misas. Otras influencias fundamentales (no desarrolladas en este espacio) incluyen, por una parte, la que establece el clero secular y, por otra, la que emana de la cultura musical de colonos y militares, que tuvo eco principalmente entre la población mestiza. Además de las implicaciones estéticas de la sonoridad de la música vocal, de cuerda o de aliento en las que se inspiran las prácticas litúrgicas, la danza de Matachines participa directamente en la colonización imaginaria indígena debido, entre otras cosas, al fuerte simbolismo de conversión (Olmos, 1999).

A propósito de la música de flauta interpretada en las ocasiones funerarias en el siglo XVII, el padre jesuita Pedro Mendes comenta sobre los desaparecidos ocoronis: "tienen estos indígenas buenas habilidades y toman cualquiera cosa fácilmente que se les enseña. En menos de quince días aprendieron unos ocoronis muchachos a tocar flautas bien" (González, 1984:37).[84]

Y continúa más adelante:

> A materia de religión y culto divino, pertenece también lo que toca al canto y música de la iglesia; y aunque a los principios se puso en esto algún cuidado, ése no se podía adelantar, porque era menester enseñar primero a escribir, leer y luego el punto de canto a los músicos y escoger voces, todo lo cual con el tiempo se consiguió [...]
> Prevenidos estos hábiles niños, se procuraron maestros de canto, cristianos antiguos, y juntaron y formaron capillas muy diestras en cada uno de los partidos del Yaqui, donde ya hoy se celebran las fiestas a canto de órgano y con otros instrumentos músicos, de bajones, sacabuches, chirimías, y flautas, que en todo han salido diestros (Pérez de Ribas, 1985, vol. II:164).

De las antiguas misiones e iglesias de la California, Francisco Xavier Clavijero (1986:250-251) advierte:

> Las iglesias de las misiones, aunque pobres por la mayor parte, se mantenían con toda decencia y aseo posibles. La de Loreto era muy grande y estaba bien adornada; la de San José de Comondú, edificada por el padre Francisco Inamma, era de tres naves, y la de San Francisco Javier, fabricada de bóveda por el padre Miguel del Barco, era muy hermosa. Cada iglesia tenía su capilla de músicos y en cada misión había una escoleta en donde algunos niños aprendían a cantar y a tocar algún instrumento como arpa, violín, violón, y otros. [...] En la misma iglesia repasaban la doctrina cristiana y canta-

[84] En este libro, el autor cita el *Texto de la relación de la entrada de Chínipas,* de Pedro Mendes.

ban en alabanza de Dios y de la santísima Virgen un cántico que los españoles llamaron alabado porque comienza con esta palabra.

Entre los géneros enseñados por los jesuitas que dejaron huella entre los yaquis se encuentran himnos, responsos, misas y cantos antifonales, interpretados en la liturgia yaqui con un estilo similar en una mezcla lingüística con partes de latín, yaqui y español. La cantora entona la melodía de la primera frase arrastrando la melodía, mientras que el conjunto de cantoras entona otra melodía a manera de responsorio. No obstante, el maestro rezandero puede también intervenir como voz principal, seguido por las otras cantoras, mientras que éste se alterna con la cantora para dirigir cada una de las frases.

La música litúrgica del siglo XVII fomentó en el noroeste los inicios de la polifonía, que se apropiaría posteriormente la música indígena para violín y arpa, compuesta a menudo sobre una base modal. A finales del siglo XVIII, se incorporaron probablemente ciertas escalas y cadencias provenientes de la evolución armónica de la música occidental; es decir, cadencias que pueden ir del quinto al primer grado de una tonalidad o del cuarto al primero. Pese a que los indígenas aprendieron estas cadencias armónicas, el estilo final de una pieza no siempre siguió este patrón. Actualmente, en muchos sones para cuerda, la melodía persiste en la tónica, realizando al mismo tiempo un *leitmotiv* melódico que se mantiene hasta concluir la pieza, "como sucede en algunas segundas secciones de sones en el cual pende una melodía cortísima sobre el subdominante, misma que se repite varias veces antes de regresar a la tónica".[85]

La música y el arte, austeros en apariencia, de los grupos indígenas del norte de México integran, recuperan y se fundamentan en los elementos introducidos por los jesuitas durante la evangelización. Durante la última década del siglo XVI hasta la primera mitad del XVII, los misioneros evangelizaron sustentados en un universo multicolor de imágenes y sonidos puestos en escena y sirvieron igualmente de las tradiciones indígenas ya enraizadas. Las culturas indígenas se apropiaron de este cúmulo de conocimientos artísticos difundidos a través del teatro, la música, la danza y varias formas literarias. En el caso de los cantos litúrgicos, por ejemplo, los indígenas repetían frases y palabras en latín. Sin embargo, más allá de la forma, el contenido ideológico no era en lo absoluto el cristiano, sino el de la cultura autóctona. Esta situación trajo como consecuencia el fortalecimiento paulatino del pensamiento mestizo. Incluso desde las primeras misiones, no es posible aludir a un arte estrictamente jesuita, sino a un género artístico indígena en el que las tradiciones litúrgicas y paganas del viejo continente se incorporaron a la sensibilidad indígena en un esfuerzo de adaptación a las necesidades de enseñanza del evangelio. Este

[85]En el noroeste de México no se compusieron obras polifónicas como las que se encuentran en el estado guaraní de Paraguay o como las del centro de México y del Perú. Lo más cercano a la tradición polifónica indígena en el noroeste de México es el coro de las niñas de Norogachi en la Alta Tarahumara, aun cuando este conjunto no tiene más de 30 años y nace en un contexto casi mestizo con fuerte influencia externa.

trastorno y, finalmente, incorporación de signos los evangélicos plantea también un arte indígena de influencia jesuita, específico del septentrión novohispano. Por otra parte, el arte de la Compañía de Jesús en la Nueva España sufrió, de la misma forma, un vuelco y se convirtío en un conjunto de manifestaciones que integran las expresiones artísticas indígenas. Al igual que en el noroeste de México, el auge del arte pictórico y musical jesuita –desarrollado con notables polifonías en América del Sur– comprende manifestaciones que responden a una nueva corriente estética introducida por esta compañía. En realidad, el arte de los jesuitas nace y se reproduce en la evangelización y colonización de América Latina, retomando estilos e imágenes del Nuevo Mundo.

Como antes apuntamos, si bien la música y las artes se inician en la población indígena, éstas repercuten y se cultivan a menudo, en otro estilo, en la población mestiza. A este respecto, Varela (2001:21) señala: "Decorme atribuye al padre Azpilcueta el haber establecido una escuela de música en Batuc [Sonora], para la cual trajo un maestro de música para enseñar a sus neófitos cantos y devociones".

Según Leticia Varela, en esta región del estado de Sonora han proliferado grandes compositores y actualmente se desarrolla una fuerte tradición musical en la que participan orquestas típicas e instrumentales.

Recapitulando la herencia jesuita en el arte de los indígenas del noroeste mexicano, se puede afirmar que buena parte de los conocimientos artísticos, literarios, musicales y pictóricos fue introducida por la Compañía de Jesús. El hecho de que la misión jesuita llegara a finales del siglo XVI y se fortaleciera durante más de 150 años me lleva a pensar que su influencia en el noroeste de México es determinante en las diversas formas artísticas, litúrgicas y musicales de los indígenas tanto durante el período colonial como posteriormente. Por consiguiente, la sociedad indígena contemporánea, en su conjunto, es incomprensible sin los conocimientos artísticos, técnicos y religiosos que la Compañía de Jesús llevó a la región. Pese a que los rasgos arquetípicos se encuentran presentes en los ritos religiosos de los pueblos indígenas, también se perciben en las formas éticas y religiosas de la sociedad mestiza. La práctica religiosa de la cuaresma, la Pascua, el culto a la virgen y la Santa Trinidad son sólo algunas de las tantas fiestas religiosas que continúan celebrándose entre muchos grupos indígenas y no indígenas en su versión sincrética de uno y otro lado. Así mismo, tienen un significado particular para la población mestiza.

No obstante el peso que le otorgamos a los jesuitas, el conjunto de enseñanzas artísticas y religiosas se reafirmaron por las órdenes franciscanas y dominicas, establecidas después de 1763, o por el clero secular. Además, existe la rama de conocimientos transmitidos por militares y colonos en el contexto cotidiano.

Finalmente, después de la interrupción de la actividad jesuita a finales del siglo XVIII, la Compañía de Jesús regresó al noroeste a principios del siglo XX a lugares como la Sierra Tarahumara, donde habían trabajado anteriormente. En pueblos como Carichi, Sisoguichi y Creel, la Compañía de Jesús continúa su labor con importantes proyectos de acción social y evangélica.

Conclusión: La colonización del imaginario y penetración de la ideología cristiana

La participación de los jesuitas fue determinante en el desarrollo de las ceremonias y los ritos de los indios del norte de México. Para lograrlo, los principios filosóficos que la Compañía de Jesús adoptó son aquellos que hacen especial énfasis en los procesos creativos imaginarios. El mismo Ignacio de Loyola, desde la creación de la orden, insistió en la necesidad de la reflexión a través de los estados extáticos y de la meditación. Hoy es difícil conocer el conjunto de rasgos modificados e implantados por los religiosos que, probablemente, son el resultado de un intercambio simbólico en el acontecer de la vida cotidiana, que después transformaría la vida sagrada de los indígenas. Por ejemplo, entre los ejercicios arraigados por los jesuitas se pueden señalar danzas, rezos,[86] y la ejecución de instrumentos musicales –violín, arpa y guitarra–, así como un conjunto de hábitos propios del rito católico.

Actualmente, la vida religiosa de los indios continúa representando el rito católico y conserva, al mismo tiempo, un profundo contenido simbólico de sus antiguos ritos. Aún quedan, sin embargo, algunas interrogantes sobre la creación imaginaria en el arte indígena: ¿cuáles fueron las circunstancias cotidianas de la evangelización en relación con la enseñanza del arte sincrético de los indígenas del siglo XVII? ¿Cómo evolucionó la producción artística, que tuvo como principio el conflicto identitario entre los indios y los conquistadores? Cabe preguntarse también si la vida ritual de los indígenas contemporáneos es la consecuencia del trabajo evangélico de los jesuitas o si quizá el trabajo de los franciscanos cambió radicalmente las enseñanzas de quienes los precedieron.

La nueva sociedad indígena y mestiza cambió aceleradamente en los siglos XVII y XVIII, debido a la cantidad de conocimientos provenientes de la nueva cultura aplicables a diversos campos: la cría del ganado, las técnicas agrícolas, etcétera. Esta nueva lógica incluyó también el centralismo y el pago de tributo a la corona española. Dicha actividad fue constantemente atacada por los jesuitas, quienes pretendían proyectar la evangelización a largo plazo. Sin embargo se vieron obligados a dejar la región por pugnas con los nuevos colonos por la posesión de bienes y cedieron el lugar a las misiones franciscanas, encargadas de reinterpretar la cultura de los nativos, al final del siglo XVII.

La articulación de los sistemas de pensamiento es algo de lo cual los españoles no se dieron cuenta y de lo cual los indígenas dejaron evidencias. Los primeros no percibieron el grado de involucramiento con la cultura indígena, mientras que los indios conocían perfectamente la merma de la suya. Por el lado de la cultura, la articulación religiosa indígena a la cultura externa se desarrolló de manera gradual, una vez que esta última sentó las bases ideológicas del desarrollo. Según narra Pérez de Ribas, había entre los indígenas algunos individuos que aprendieron rápidamente el evangelio. No obstante, el

[86] Rezos a manera de responsorios que actualmente son interpretados entre los grupos cahitas.

grueso de la población no mostró ningún interés por conocer el catolicismo de manera ortodoxa. Los misioneros, para remover ese obstáculo, se obligaron a aprender las lenguas indígenas. Si bien es cierto que muchos de ellos elaboraron vocabularios y gramáticas, aún vigentes, con el fin de pronunciar la misa en la lengua de los indios, en los textos se advierte una enorme distancia en relación con la cultura autóctona.

A pesar de los esfuerzos de los misioneros, los indígenas no aprendieron más que algunos pasajes del calendario ritual cristiano. Conservaron en la memoria algunos fragmentos bíblicos el resultado fue una visión general de los personajes católicos que se mezclan y continúan transformándose junto a los personajes míticos autóctonos.

Los católicos insistían en la necesidad de que los principios cristianos deben ser aprendidos. Enseñaban la idea de Dios omnipresente, la vida de su hijo Jesús, de su madre la virgen María,[87] el temor a Dios y los personajes del mal representados por el diablo, Judas, Pilatos, los fariseos y los judíos, opuestos a la bondad de Jesús.

La cultura indígena constató un trastorno fundamental en el universo de su percepción simbólica. La introducción de nuevos santos, de nuevos dioses y, en general, de nuevos símbolos de fe, como la cruz, los colores, junto con sus respectivos referentes, así como los sonidos y, sobre todo, las nuevas coreologías, son muestra de la confrontación entre los dos sistemas culturales. Por esta razón, la espiritualidad colectiva se modificó y lugar al nacimiento de otras formas de percibir el arte y los signos asociados a la experiencia estética. Dicho de otra manera, en tanto se trastocaron los símbolos mediante la incorporación de nuevos significantes religiosos a través de otros objetos de culto, también se alteraron los principios de creación fundamentados en la percepción de los símbolos.

El imaginario de colonización va de la mano con la colonización de las imágenes y de los goces y entre ambos alimentaban un complejo identitario que por varios siglos ha estado presente en el noroeste de México. Los mitos que impulsaron las ilusiones y los sueños de los pioneros, como los de Cabeza de Vaca y Pérez de Ribas, incidieron directamente en la colonización y la aculturación indígena. La colonización del noroeste se dibuja así como una tierra prometida para los nuevos colonos. El imaginario del colonizador, sea militar o civil, se trastocó por las leyendas de los personajes que les antecedieron; de la misma manera, los indios vieron desfilar una serie de personajes católicos desconocidos para ellos hasta ese entonces, no sin pasar por el exterminio de grupos enteros que dejaron de existir en el siglo XIX.

Con el afán de satisfacer los anhelos de conquista, el europeo puso en marcha un dispositivo de colonización ideológica, al mismo tiempo que los colonizadores se vieron envueltos en la nueva sociedad que pretendía crear. La conquista espiritual se presentó así en un proceso dialéctico en el que participaban, por un lado, los pioneros

[87]Entre los yaquis, los Matachines (danza de conquista que representa la lucha entre los moros y los cristianos) son considerados como Soldados de la Virgen.

y por otro, la población emergente; la consecuencia fue el desvanecimiento aparente y paulatino de la alteridad. Sin embargo, paradójicamente, la alteridad aumentó en razón inversa al reconocimiento del otro: en cuanto más se conocía la cultura de los indígenas, más se tomaba conciencia de la diferencia.

Diversos fenómenos cristianos se fijaron en el espíritu de la moral de estos grupos, así como en el de la sociedad mestiza. Dichos elementos cristianos permanecen como base estructural de una confrontación en algunos estratos de la sociedad contemporánea. El choque de los sistemas religiosos trajo como resultado una serie de conflictos representados y resueltos en el ritual indígena, no así en la sociedad mestiza.[88] Dicho conflicto constituyó una parte integral de la identidad religiosa de los grupos indígenas.

De la lucha de estos universos surge, por un lado, un nuevo orden estético-cultural, expresado en mitos, símbolos y ritos indígenas y por otro, una población mestiza con una cultura que pugna por llenar un vacío de identidad de la cual acaba de despojarse. Por su parte, la cultura indígena continúa enfrentando el embate de la cultura mestiza a través de sus ceremonias, fiestas y ritos utilizados como formas de resistencia cultural. La cultura indígena permea, a su vez, una visión distinta del mundo; ésta no es bien acogida por la percepción de la alteridad de la población mestiza naciente, incapaz de reconocer el código sagrado de las costumbres religiosas indígenas. Dicha separación identitaria se acrecienta a medida que uno de los sectores no se reconoce ni comparte el universo interior de creencias y sensaciones de una cultura que le parece desconocida y de la cual sólo percibe su forma externa. El desprecio hacia los indios se convierte, así, en una de las unidades que constituyen la identidad de la sociedad mestiza contemporánea. El lenguaje no se comparte y la intolerancia se acrecienta en la población, que no posee las herramientas de traducción para decodificar la cultura y la historia de los *otros*.

A pesar del enorme trabajo realizado pro la misión jesuita, que incluía no sólo el trabajo evangélico, sino también la introducción técnicas de producción agrícola, la compañía de Jesús entró en conflicto con los colonos debido a que los religiosos poseían, en muchas ocasiones, la administración de los principales bienes de los pueblos, además de defender a menudo a los esclavos maltratados en el trabajo de las minas. Como respuesta a esta situación, los colonos hicieron llegar sus quejas a la corona española, aprovechando también la crisis de la compañía en territorio europeo. Como consecuencia de este movimiento, los jesuitas dejaron la misión en 1767, después de haber fundado la mayor parte de las misiones del noroeste, incluyendo la península de Baja California. Sin embargo, esta ausencia fue sustituida por misioneros franciscanos y dominicos que continuaron fundando misiones en la alta California.

[88]Esta situación se presenta principalmente en los rituales de Semana Santa, entre los grupos cahitas, cuando los fariseos terminan arrepentidos por ofender la figura de Cristo, en tanto que portadores de rasgos no cristianos, aunque el personaje de Jesús sí lo represente.

En la organización urbana de los pueblos fundados por los españoles en el noroeste se impone la lógica de las ciudades europeas, incluso la de algunas mesoamericanas que estaban regidas por un poder central que reagrupaba a la población periférica. Muchos de estos nuevos asentamientos humanos no están ya dispersos como antes de la Conquista; ahora se conciben bajo una perspectiva concéntrica y geométrica.

•

SEGUNDA PARTE

Diversidad y unidad estética

El Gran Pájaro Trueno es llamado Wakinyan Tanka.
Quien sueña con un Wakinyan *corre el riesgo*
de verse trastocado en todos sentidos:
de arriba para abajo, de adelante para atrás,
a esas personas las llaman heyoka.
El símbolo de los Wakinyans *es el zigzag del rayo,*
de puntas bifurcadas.
Lo uso en ciertas ceremonias.
Es un motivo que me gusta,
y que me hace sentir cierta complicidad,
pues un heyoka es también un payaso sagrado,
y hay algo de ese payaso en mí.

Mito lakota narrado por Lame Deer
(Erdoes y Ortiz, 1995:237)

La etnografía del noroeste

Introducción

Habiendo considerado las fuentes etnohistóricas y arqueológicas relativas al noroeste, estudiaremos ahora el contexto etnográfico con el propósito de brindar no sólo una interpretación diacrónica sino también sincrónica, para recuperar así la conjunción de los elementos previamente expuestos. En otras palabras, el análisis no sólo procede por etapas o niveles, sino que la realidad nos lleva a inscribir los datos tanto en una serie temporal como en la atemporalidad, pues ciertos fenómenos deben ser explicados en razón de su permanencia y su persistencia. La visión holística de las representaciones llamadas estéticas debe ser concebida hasta cierto punto desde una perspectiva diacrónica, puesto que los significados cambian aun cuando haya un soporte que lo hace de manera mucho más paulatina, según lo hicimos notar al principio de este trabajo.

Por ende, habiendo avanzado en la descripción ecológica y arqueológica de la región, ubicaremos ahora las representaciones estéticas contemporáneas dentro del contexto actual, tomando en cuenta el panorama etnográfico del noroeste. Una vez completada la descripción general, podremos dedicarnos al análisis de los objetos, para incorporar posteriormente su contenido simbólico.

En el capítulo anterior, vimos cuán determinante resultó el choque cultural de los dos primeros siglos de la Conquista para la composición de la nueva sociedad del noroeste. En la época contemporánea, el análisis se torna sumamente complicado, ante los cambios vertiginosos que ha sufrido la sociedad indígena al hallarse inscrita dentro de la compleja sociedad nacional mexicana. Ahora bien, un principio fundamental que incide en nuestra concepción del análisis de la cultura es el de la movilidad de los fenómenos sociales. En este caso específico, la identidad regional y el saber

popular de las culturas tradicionales siguen transformándose. Los pueblos indígenas padecieron las continuas agresiones de la sociedad colonial y se vieron reunidos en el proceso de construcción de la nueva nación mexicana. Pese a tales agresiones, las culturas indígenas han sobrevivido a los diversos enfrentamientos contra distintos gobiernos que no han sabido incorporar la diversidad cultural a la construcción nacional. Si bien los trabajos etnográficos efectuados en las postrimerías del siglo XIX brindaban ya una idea muy general de las grandes diferencias culturales que caracterizaban a la sociedad mexicana, en aquella época los conocimientos acerca de las culturas tradicionales eran sumamente restringidos. En la era prerrevolucionaria, México distaba mucho de valorar su diversidad cultural, pese a la existencia de una importante población indígena.[91]

Principalmente en el noroeste, la desintegración de las antiguas culturas y la muerte física de los antiguos habitantes constituyeron un obstáculo para la reestructuración de la nueva sociedad, dando lugar a diversos conflictos con la administración central de la ciudad de México. La sociedad mestiza empezaba a incorporarse a la modernidad, reivindicando su supremacía mayoritaria, mientras que la población indígena seguía estando excluida de ese proceso de modernización.

Una vez instalado el nuevo Estado mexicano, durante los años 1950 y 1960, se dieron algunas excepciones a la regla. Por ejemplo, el grupo yaqui accedió a la tecnología agrícola y, en los años 1970, las cosechas alcanzaron su mayor auge. Empero, la mayor parte de la población indígena del noroeste vive actualmente en la pobreza extrema y las políticas indigenistas distan mucho de ofrecer una respuesta adecuada al conflicto cultural.

Características de la población

La comparación entre la composición actual de la población indígena y la de los tiempos de la colonización arroja cifras sorprendentes: en el siglo XVI, en la época de la Conquista, el territorio que incluye el actual estado de Sonora y el norte de Sinaloa albergaba aproximadamente a 408 000 habitantes. Más adelante, en el siglo XVIII, la población indígena de Baja California era de 106 000 habitantes. (cuadro 16)

Según las últimas aproximaciones, las cifras relativas a la población indígena del noroeste podrían ser interpretadas como pruebas de una ausencia de conflicto, puesto que la población indígena actual ya sólo alcanza la mitad de la población original de aquel entonces. Ahora bien, los números no pueden ser leídos de esa manera, pues la población mestiza o indígena migrante ha aumentado considerablemente durante los últimos siglos mientras que la población indígena es totalmente minoritaria. Como lo indicamos antes, en el siglo XVI existían decenas de grupos, de los cuales ya sólo quedan siete en los estados de Sonora, Sinaloa y Chihuahua, y cinco en Baja California.

[91]Cabe así mismo señalar que la evolución de la sociedad mexicana sólo pudo constatar la diferencia cultural en términos políticos hasta los años treinta, década del nacionalismo.

Numéricamente, el mestizaje de la sociedad del noroeste es, en general, más marcado que el del centro de la república (cuadro 17). Buscaremos, pues, brindar una idea general del sistema cultural étnico que persiste actualmente en el noroeste, con el fin de poder contextualizar mejor el simbolismo de las representaciones estéticas.

Pese a la paulatina disminución de la población indígena, la cultura mestiza se encuentra fuertemente impregnada de elementos culturales indígenas que nos son evidentes. Sin embargo, debido a la dinámica de colonización histórica y al proceso de integración de la sociedad del noroeste de México y del sur de los Estados Unidos, el mestizaje cultural y biológico es menor al que podemos observar en el centro de la República. Con todo, existe una realidad cultural indígena de la cual es preciso dar cuenta. Por lo tanto, con el fin de contextualizar el simbolismo de las representaciones estéticas, descubriremos el contexto cultural étnico que se mantiene en el noroeste de nuestro país.

Cuadro 17. Población actual de los grupos del noroeste de México

Grupos	*Población*	*Estado(s)*
Mayos	81 194	Sinaloa y Sonora
Yaquis	22 314	Sonora
Guarijíos	2 322	Sonora y Chihuahua
Seris	763	Sonora
Pápagos	256	Sonora
Pimas	1 231	Sonora y Chihuahua
Tarahumaras	101 154	Chihuahua
Total	209 234	

Fuentes Elaboración propia con base en datos del la CDI, 2010.

Los tarahumaras

wLos también llamados tarahumares[92] viven actualmente dispersos en la cadena montañosa conocida como Sierra Tarahumara, en el suroeste del estado de Chihuahua, en los municipios de Guachochi, Urique, Batopilas, Balleza, Carichi, Guazapares, Bocoyna, Chínipas, Guadalupe y Calvo, Guerrero, Maguarichi, Morelos, Moris, Nonoava, Ocampo, Temósachi y Uariachi. Los tarahumaras se llaman a sí mismos *rarámuris*, palabra que deriva de la deformación de la expresión planta del pie corredora. En efecto,

[92]Utilizado a manera de adjetivo, el singular masculino del término es "tarahumar", el singular femenino "tarahumara", el plural masculino "tarahumares" y el plural femenino "tarahumaras" (González *Schalwijk y Burguess*, 1985:22).

el gentilicio tarahumar evoca la carrera ritual, acompañada de un juego de pelota, practicada en el seno de este grupo. Su lengua, el tarahumara, es una lengua uto-azteca de la rama sonorense, perteneciente al grupo taracahita y al subgrupo tarahumarano.

La Sierra Tarahumara fue uno de los territorios de más difícil acceso para las misiones durante los siglos XVII y XVIII, debido al aislamiento propiciado por su ubicación montañosa. Aún en nuestros días, sigue resultando complicado llegar a las comunidades tarahumaras, pues una de las características del grupo ha sido la sistemática dispersión de su población, repartida en rancherías compuestas, en promedio, por cuatro o cinco familias; la distancia entre rancherías vecinas suele ser de varios kilómetros.

Sin embargo, en las localidades pequeñas, habitadas mayoritariamente por mestizos, hay también una población indígena considerable, instalada en la periferia.

Los asentamientos tarahumares son actualmente los de mayor extensión territorial dentro de la república mexicana, pues ningún otro grupo indígena en el país posee o habita un territorio tan vasto como éste.

Hoy en día, la indumentaria propia de los tarahumaras se usa principalmente en el territorio de la Alta Tarahumara, donde la vida tradicional ha sufrido cambios menos drásticos. En la Baja Tarahumara, en cambio, la gente ya no suele vestir a la usanza de antaño. Así, los indígenas de la Alta Tarahumara constituyen probablemente el único grupo del noroeste que se distingue de los mestizos por su manera de vestir, tanto en lo que se refiere a la indumentaria ritual como a la cotidiana.

Por lo general, las mujeres observan más que los hombres la tradición con respecto a la vestimenta. Suelen portar una especie de fondo largo o *siputza* de colores vino, naranja o amarillo, entre otros, encima del cual colocan otras faldas para dar mayor volumen a la silueta. Cubren su torso con una camisa o *napatza* de manga larga y su cabeza, con una pañoleta o *koyera.* Tanto hombres como mujeres usan huaraches o *aká*.

Por su parte, los varones visten una camisa amplia, también llamada *napatza,* acompañada por un calzón largo o *tágora* de manta. El uso de la *koyera* es frecuente tanto entre los hombres como entre las mujeres.

La producción económica tarahumara es muy precaria, pues los únicos medios de subsistencia con que cuentan son la venta de artesanías y la magra cosecha anual de maíz, frijol, papa y algunas frutas (manzana, chabacano y membrillo). La producción de frutas tropicales, tales como papaya, toronja, naranja o limón; se limita a la zona de las cañadas. La cría de ganado es poco relevante. Las familias suelen poseer una decena de gallinas y, en ocasiones, algunos puercos y borregos. El sector maderero refleja una mayor actividad; ha ocupado desde los años 60 un sitio importante a escala nacional. A pesar de que las tierras pertenecen a los indígenas, éstos obtienen de ellas pocos beneficios. Quienes sacan mayor provecho del negocio de la madera son los mestizos, que ocupan los cargos administrativos y que, casi siempre, se quedan con las ganancias.

Una de las formas de organización del trabajo colectivo es la *tesgüinada*, acontecimiento donde se mezclan fiesta y trabajo: con motivo de la siembra o la cosecha, o

bien de la construcción de una casa, los hombres se reúnen a petición de uno de ellos; al final de la jornada de trabajo, beben juntos el *tesgüino* (cerveza de maíz) y participan en la embriaguez colectiva. Este acto suele ser interpretado como una marca de agradecimiento por parte del dueño de la casa o del jefe de familia, aunque la tesgüinada también se organiza para ciertas celebraciones cívicas o religiosas.

Al igual que otras culturas tradicionales, los tarahumaras cuentan con un sistema de redistribución ritual de la riqueza o de diversos bienes de consumo, llamado *kórima*. El kórima consiste en la obligación tradicional de proveer alimento a quien no tiene qué comer. Por ende, cuando una familia o algún miembro de ella tiene demasiada comida, que excede su propia capacidad de consumo, tiene la posibilidad de compartirla con quienes no obtuvieron una buena cosecha.

El calendario de fiestas tarahumaras incluye varias celebraciones, que en su mayoría coinciden con el calendario cristiano, aunque en este último no hay equivalente de las ceremonias de la Raspa de Bacanohua ni de las fiestas del Yumari. En el primer caso, se trata de un rito prehispánico durante el cual el curandero u *onuruame* da de comer a la población pequeñas cantidades de la planta llamada bacanohua. En el segundo caso, se trata de una danza de marcada herencia prehispánica, cuyos detalles abordaremos más adelante en los capítulos dedicados a la música y la danza.

Las fiestas más importantes en la vida de los tarahumaras corresponden a la celebración de los santos patronos de cada pueblo (por ejemplo, la fiesta de San Miguel, que se lleva a cabo en Cuiteco el 29 de septiembre), además de la Candelaria (2 de febrero), la Semana Santa, el día de la Virgen de la Concepción (8 de diciembre), la fiesta de la Virgen de Guadalupe (12 de diciembre), la Navidad y el Año Nuevo.

El vasto sistema de fiestas y ceremonias de los tarahumaras forma parte de los intercambios económicos y de las modalidades de regulación social del grupo. En efecto, entre las fiestas destinadas a la redistribución de las riquezas y los productos están las carreras de bola, durante las cuales los tarahumaras apuestan bienes materiales: animales, ropa y, ocasionalmente, dinero. El juego, en el que participan dos equipos, consiste en recorrer un circuito de tres a cinco kilómetros, empujando con el pie una pelota de madera ligera (madroño). Ciertos recorridos llegan a durar un día completo. El equipo ganador es aquel que recorre más veces el circuito; el perdedor suele abandonar la carrera por cansancio. Para festejar la victoria se bebe tesgüino y se come *tónare*, comida a base de maíz y carne, ya sea de res o de borrego (Irigoyén y Palma 1994).

La organización política de los tarahumaras está regida por un esquema común a varios grupos del noroeste. Encabeza el grupo un gobernador o *siriame*, secundado por el capitán o lugarteniente y después por el alcalde. Al final de las celebraciones, corresponde al *siriame* ofrecer un discurso a los asistentes y sus palabras suelen contener enseñanzas morales que contribuyen al buen funcionamiento del grupo. Otra autoridad importante es el alguacil o *alawásin*, responsable de la organización de las fiestas.

Los tarahumaras se organizan en familias nucleares. Las bodas son acordadas gracias a la intervención del gobernador o de su asistente, conocido como mayor.

Acerca del sistema de creencias, baste ahora con señalar que para los tarahumaras la luna y el sol son dos personajes muy importantes, esenciales en su concepción de lo divino. El sol es llamado *Onorúame*, es decir, Nuestro Padre, mientras que la Virgen María es Nuestra Madre, *Iyerúame*. También existe un personaje semejante a lo que se suele conocer como brujo; se trata del *sucurúame*, que puede causar daño mediante maleficios o ciertas prácticas asociadas con el mal entendido en el sentido cristiano.

Durante las ceremonias en honor a sus deidades, los tarahumaras llevan a cabo diversas danzas. Si bien el sol es asociado con Dios, en la práctica religiosa el símbolo solar se halla también vinculado de manera evidente con la agricultura. Cabe destacar que los ritos, las fiestas y las deidades se distinguen por la particularidad de evocar períodos del ciclo agrícola. De hecho, los símbolos cristianos fueron adaptados a las deidades lunar y solar, debido a la imperiosa necesidad de producción que implican la siembra y la cosecha.

Los cahitas (yaquis y mayos)

El grupo cahita-mayo se ubica al norte de Sinaloa y al sur de Sonora. Sus vecinos, los yaquis, se sitúan un poco más al norte, en el centro-oeste del estado de Sonora. El vocablo *cahita* significa literalmente "no hay". Esta denominación es frecuente entre los grupos indígenas, puesto que al llegar a la región, los españoles solían inquirir sin cesar dónde estaban el oro o las piedras preciosas, obtenían siempre y por respuesta *cahita*. De los 15 a 20 grupos cahitas que existían antes de la Conquista, ya sólo quedan dos: los yaquis y los mayos. Se han sugerido diferentes interpretaciones etimológicas acerca del nombre de cada uno de estos grupos. Se dice que yaqui proviene de *hiaqui*, que significa "los que hablan fuerte" o "los que hablan a gritos" (Figueroa, 1985:20).

Por su parte, la palabra mayo tiene una explicación muy interesante, pues alude a la proximidad que existía antaño entre los grupos mayo y yaqui. En un principio, ambos grupos compartían un mismo territorio; dice, sin embargo, la mitología que los mayos tuvieron que desplazarse rumbo al sur para hacer frente a ciertos grupos guerreros. En otras palabras, los mayos fueron a instalarse en los linderos del territorio llamado, en lengua cahita, el *mayoa*. Los mayos, después de habitar en las tierras limítrofes de los yaquis, habrían prolongado la ruta de su migración original, alejándose cada vez más hacia el sur. Yaquis y mayos hablan dos dialectos de una misma lengua, con ligeras diferencias. La lengua cahita, al igual que varias lenguas del noroeste, pertenece a la familia uto-azteca de la rama sonorense, del grupo taracahita y del subgrupo cahita. A semejanza de otras lenguas vecinas, el cahita posee un léxico muy parecido al del náhuatl del centro de México. Los dos grupos cahitas se autodenominan *yoreme,* que significa "los hombres". Para referirse a los mestizos y a los blancos, no *yoremes,* usan el término *yoris*.

Puede decirse que la población *yoreme* (mayos y yaquis) está bien comunicada con la sociedad urbana, dada su relativa cercanía con las grandes ciudades. Basta con recorrer por carretera el litoral, de sur a norte, para darse cuenta de que los mayos de Sinaloa habitan pueblos cercanos a ciudades como Guasave, Los Mochis y El Fuerte; en el sur de Sonora se hallan instalados cerca de Navojoa y Huatabampo. La ubicación de sus comunidades les permite acceder a ciertos servicios públicos tales como agua potable y energía eléctrica. Los mayos viven en las localidades sinaloenses de San Miguel Zapotitlán, Tehueco, Charay, La Playa, Cerro Cabezón, Bahía de Ohuira y La Florida, entre otras; en Sonora, se localizan en los pueblos de Júpare, Etchojoa, San Pedro, San Ignacio, Cohuirimpo, Pueblo Viejo, Navojoa, Tesia, Camoa, Huatabampo y Conicari. En general, el territorio cahita es accesible por carretera, sobre todo mediante autopistas internacionales que atraviesan toda la república y que unen el noroeste con el centro de México.

Por su parte, los yaquis habitan las orillas del río del mismo nombre. Sus pueblos más conocidos son Cócorit, Bácum, Tórim, Vícam, Pótam, Ráhum, Huíribis y Belem, aunque también se hallan dispersos en la sierra del Bacatete y en la costa, cerca de los territorios de pesca.

Tradicionalmente, los cahitas eran agricultores ocasionales y cazadores-recolectores que también aprovechan la pesca. Sin embargo, en la actualidad, sólo trabajan ya sea en el pequeño comercio, como obreros o campesinos, o en cooperativas de pesca. En general, todos los grupos asentados a orillas del mar, como es el caso de los cahitas y los yaquis de la costa así como de los seris, poseen una tradición pesquera que data de la época prehispánica. Ciertos mayos habitan territorios de pesca tales como Paredones, El Colorado, Las Lajitas, El Jitzámuri, El Muellecito y Topolobampo, entre otros, donde el trabajo está organizado en cooperativas; lo mismo ocurre con el grupo yaqui, que ocupa territorios pesqueros ubicados en Bahía de Lobos y en Guásimas.

En el noroeste, son los yaquis quienes mejor provecho han sabido obtener de la tecnología agrícola. Su grupo, dotado de una organización política excepcional, alcanzó pleno auge económico durante los años setenta. En la actualidad, las cosechas han disminuido considerablemente, con consecuencias sobre todo en la producción de algodón y trigo. Aunque la ganadería tuvo gran importancia en los años treinta, hoy se ha visto significativamente mermada y se limita al ámbito familiar.

Los sistemas de fiestas yaquis y mayos presentan ciertas semejanzas entre sí, pese a que la organización política y religiosa de las fiestas celebradas por los mayos es generalmente menos estricta que la de los yaquis, siempre rígidos e intolerantes hacia quienes no respetan la ortodoxia normativa de su sistema religioso. En ambos grupos, una de las fiestas más importantes es la de Semana Santa, aunque anualmente la fiesta principal es la que se celebra en honor del santo patrono del pueblo.

Entre los ritos religiosos festejados por los mayos destacan la fiesta que en honor del santo patrono se organiza en San Miguel Zapotitlán el 29 de septiembre; el día de

San Ignacio de Loyola (31 de julio); el de la Virgen de Guadalupe (12 de diciembre); el de la Virgen de la Concepción (8 de diciembre); y la fiesta de San Juan (24 de junio). La Santísima Trinidad se festeja en El Júpare, Sonora, pueblo que se ha convertido en una especie de santuario al cual acuden anualmente los habitantes de las localidades cercanas. Se celebra también a la Virgen de Guadalupe en Agiabampo, El Colorado, El Carricito, Ohuira, Tehueco y Mochicahui. La Semana Santa, incluyendo el período de cuaresma, da lugar a festejos en todos los pueblos mayos y yaquis; se trata probablemente de una de las fiestas más difundidas en el territorio del noroeste. Otras fechas importantes para los mayos son las fiestas de los fieles difuntos (2 de noviembre), celebrada en La Florida; la Navidad y el Año Nuevo. En El Colorado y en Capomos se observa también la fiesta de San Antonio (13 de junio).

Al ciclo de fiestas propio de la liturgia cristiana se añade en la tradición mayo un conjunto de celebraciones cuyas fechas son fijadas por las autoridades tradicionales, según una lógica derivada del ciclo agrícola. Tales ritos tienen nombres especiales: el primero se llama *puti* (el principio o la chiquita); el segundo *bajítua* (a medio camino); y el tercero *jísuma* (fiesta de la bandera). El ciclo culmina con la gran fiesta en honor del santo patrono.

Por su parte, los yaquis practican ceremonias importantes, conocidas como fiesta de cabo de año, para conmemorar el primer aniversario de un deceso. También tienen ritos especiales, particularmente interesantes, para celebrar las bodas; en ellos participan los pascolas, personajes que bailan y bromean con los asistentes. Los pascolas desempeñan una función esencial tanto en la vida mítico-ritual como en la cosmovisión de los cahitas, según podremos comprobar en los siguientes capítulos.

Los yaquis practican también fiestas sujetas al calendario cristiano: la Santa Cruz (3 de mayo) en la comunidad de Tórim y la Santísima Trinidad, patrona de la comunidad de Pótam (en el mes de junio), por ejemplo. En el mismo pueblo se festeja a San Isidro (15 de mayo), a Nuestra Señora del Carmen (15 y 16 de agosto), a la Virgen de Guadalupe (12 de diciembre) y la Navidad (25 de diciembre).

El Corpus Christi, o fiesta de la Eucaristía, se celebra en Ráun el primer jueves después de la Santísima Trinidad, aunque también se festeja de manera más ortodoxa el segundo domingo posterior a la Pascua de Pentecostés. Otro día importante para los yaquis es la fiesta de San Juan (24 de junio).

Al igual que en otras culturas, en la yaqui se venera a ciertos personajes santificados. Tal es el caso de la Virgen del Camino, una muchacha mestiza consagrada a finales del siglo XIX. Dicha santa se ha convertido en la virgen que acompaña a los yaquis en todas sus batallas y su fiesta celebra el 10 de julio.

Cabe destacar que la participación de músicos y danzantes de las danzas del Venado, del Pascola y de Matachines es determinante en todas las fiestas de los cahitas, trátese de yaquis o mayos.

El derecho a la organización social autónoma les ha permitido a los yaquis superar los sistemáticos enfrentamientos con la cultura mestiza y el gobierno central. En cuan-

to a los mayos, su estructura político-religiosa se asemeja en principio a la de los yaquis, aunque difiere en sus modalidades de aplicación. En efecto, estos últimos siempre han observado sus leyes con mayor severidad, pese a la invasión de preceptos mestizos, y su gobierno permanece fuerte gracias a su estructura cívico-religiosa. En otras palabras, la fuerza de las leyes civiles proviene en gran medida de su estrecha relación con su origen religioso. La solidez de la estructura política yaqui obedece al control que el grupo ejerce sobre diversos ámbitos de su cultura, incluyendo los aspectos religiosos, militares y cívicos. Los yaquis están organizados en un consejo de ancianos que representa la ley civil de los ocho pueblos y la sede del poder central está en Vícam. Antaño requerida durante las batallas, la organización militar prevalece, aunque su ámbito de aplicación se limita a las ceremonias. Los cargos existentes son los siguientes: teniente, sargento, cabo, soldado, banteo o alpes[93] y, finalmente, tampaleo o tamborilero. A la organización política permanente se suma un subsistema que funciona durante la Semana Santa, período durante el cual el gobierno civil cede su poder a la cofradía de danzantes de Matachines, a los caballeros y sobre todo a los fariseos, responsables de hacer respetar las leyes y de garantizar el cumplimiento de las penitencias y de las promesas mientras dura la cuaresma.

La organización religiosa femenina de la Semana Santa está encabezada por las *kiyotei'owe,* responsables de la liturgia, secundadas por las cantoras, y luego por las *kiyoteis*, encargadas de la limpieza del templo; así como por las *tenanchis*, muchachas a las que corresponde ayudar en la limpieza del templo, y ocuparse del arreglo de las figuras santas. También reciben apoyo de los *banteos* y los angelitos: los primeros portan las banderas durante las fiestas, mientras que los segundos son representados por niñas que acompañan los *contis* o procesiones de Semana Santa.

En cuanto a la organización religiosa masculina, su más alta autoridad es el *temastiole*, responsable de la liturgia. Vienen luego los maestros rezanderos propiamente dichos, seguidos por los *temastis*, niños encargados de sonar las campanas y de acompañar también las procesiones.

La cosmovisión y la mitología de la región cahita conforman un sistema complejo, que incluye importantes elementos del pensamiento cristiano además de estar marcado por elementos prehispánicos. Lejos de compartir los postulados de los primeros investigadores especialistas en la región (Gámez, 1955), que ven en la religión cahita una vulgaridad politeísta, estamos convencidos de que se trata de un sistema de creencias sumamente complejo, que sigue desarrollándose y transformándose en nuestros días. Afirmar que la religión contiene un sustrato animista no significa gran cosa. Desde luego que en las religiones indígenas siempre tendrán cabida personajes relacionados con el alma de los animales, de otros seres y de objetos e incluso con la unión entre hombres y animales. Sin embargo, las más de las veces, dichos personajes desempeñan

[93]Esta palabra deriva del vocablo alférez.

un papel estructural en la cultura indígena. Tales creencias les permiten reproducirse como grupo, en sus concepciones cosmológicas más abstractas.

Entre los cahitas existen diversos personajes divinos importantes, que incluyen a la Virgen María, llamada *Itom aye* (Nuestra madre), y Dios, llamado *Itom atchai* (Nuestro padre). Están también el hijo de Dios; el Pascola; el Venado; los Matachines y el *Coyotl*. Este último, que interviene en una danza guerrera, hace las veces de personaje creador entre los miembros de los grupos yumanos, así como entre los pápagos.

Los guarijíos

El grupo de los guarijíos vive en la parte baja de la sierra que recorre el sureste de los estados de Sonora y Chihuahua. Se trata de una cultura similar a la de los cahitas, aunque algunos guarijíos poseen también elementos religiosos de la cultura tarahumara. Los guarijíos se autodenominan *macurawe* o *macoragüi* ("los que toman la tierra" o "los que caminan sobre la tierra", según Aguilar [1994:5]). En opinión de Gildardo Buitimea (1990) indígena guarijío, el vocablo significa más bien "agarrarse de las manos y bailar" .

Este grupo recibe diversas denominaciones externas. Los investigadores estadounidenses se refieren al grupo de los warohíos. Hay también quien usa dos nombres distintos, uno para los guarijíos, en contacto con la cultura de los mayos o cahitas, y otro para los guarojíos, física y culturalmente más cercanos a los tarahumaras de Chihuahua (Aguilar, 1994).

Los guarijíos se han ido separando en el transcurso de la historia y su proceso de desintegración ilustra cabalmente la influencia de las diferentes culturas dentro de la región. Esta influencia obedeció inicialmente a la división del grupo tras las matanzas de indígenas a principios del siglo XVII.

En la actualidad, los guarijíos aparecen como un grupo con rasgos culturales peculiares; empero, hasta hace poco tiempo, no eran considerados como un grupo aparte por los antropólogos y mucho menos por la administración político-cultural de México. Hace apenas tres décadas, se encontraban sumamente dispersos; hoy, los asentamientos guarijíos se ubican principalmente en dos pueblos: Conejos y Mesa Colorada. No fue sino hasta 1982 cuando recibieron sus propias tierras de cultivo, pues antes eran peones, explotados por una sola familia (Aguilar, 1994:10).

Los guarijíos viven en los municipios de Álamos y Quiriego, en localidades tales como Mesa Colorada, Bavícora, Guajaray y Los Bajíos. Las ciudades más cercanas son Navojoa y Álamos. Según lo mencionamos ya, parte del grupo guarijío mantiene vínculos culturales con los cahitas, mientras que otra parte está ligada a los tarahumaras. A la llegada de los españoles, los guarijíos poblaban el sur de Sonora junto con los chinipas, los vacoregües, los zoeses y los conicaris, otros tantos grupos que desaparecieron para integrarse a los yaquis, mayos y tarahumaras. Los guarijíos fueron víctimas de grandes matanzas en los albores de la colonización y padecieron ataques en represalia

por la muerte de dos misioneros jesuitas, Pascale y Martins, caídos a manos de guarijíos y guazapares, encabezados por el indio Cobamea (Neuman, 1969:18-19). Los grupos de aquella época se escindieron como resultado de las múltiples batallas y se asentaron en las diversas misiones religiosas fundadas en la región. Desde entonces, el grupo de los guarijíos quedó dividido en dos: los que se reagruparon en el actual estado de Sonora y los que permanecieron cerca de Chihuahua. Durante la dispersión de la población ocurrida en el siglo XVII, los guarijíos retornaron a su territorio de origen, aunque unos pocos siguieron instalados al oeste del mismo; de ahí que hayan recibido la influencia cahita, por un lado y la tarahumara, por el otro.

La distancia entre la ciudad de Álamos y el pueblo de Mesa Colorada es de aproximadamente 50 kilómetros; para entrar al territorio guarijío se puede partir también de la ciudad de Quiriego. Para acceder a las rancherías de los guarijíos, es preciso tomar caminos de terracería; en el caso de los asentamientos más alejados, hay que recorrer el camino a pie o a lomo de animales de carga. Estas comunidades carecen de electricidad y de agua potable: obtienen el vital líquido de los riachuelos que atraviesan la zona. La red telefónica del territorio es prácticamente inexistente (Aguilar, 1994:8).

La educación, al igual que otros servicios públicos, es muy precaria. Sólo dos o tres pueblos cuentan con una escuela primaria y la educación media básica sólo se puede cursar en la modalidad de telesecundaria. Existen, así mismo, albergues para la población indígena, a semejanza de lo que ocurre en los territorios tarahumara y cahita.

En la región poblada por los guarijíos, al igual que en otras zonas rurales de México, los servicios gubernamentales de salud se encuentran poco desarrollados; empero, para suplir esa ausencia, el grupo acude a curanderos tradicionales.[94]

Los principales cultivos de la región son el maíz y el frijol; las cosechas anuales sirven para la subsistencia familiar. La venta de productos agrícolas es poco común entre la población, puesto que todo lo obtenido se destina al consumo familiar.

Los guarijíos producen mucha artesanía, entre la que destacan la indumentaria ritual y los ténabaris, que son capullos de mariposa utilizados como instrumentos musicales, frecuentes también en las regiones cahita y tarahumara, de los que hablaremos en detalle más adelante. También fabrican máscaras, arpas y violines para ejecutar su música ritual, además de sombreros y diversos tipos de canastas. Sin embargo, no suelen exportar tales objetos, cuya producción se destina casi exclusivamente al consumo interno.

El trabajo asalariado existe según las mismas modalidades que en la región cahita: los guarijíos, a semejanza de los mayos, trabajan en las fincas de los grandes terratenientes o en empresas agrícolas. Por consiguiente, los mayos siguen ejerciendo una influencia constante sobre los guarijíos, que migran de manera periódica, principalmente hacia los territorios yaqui y mayo. La ganadería, practicada por una minoría, también está orientada hacia el autoconsumo.

[94]Acerca de la medicina tradicional, es preciso indicar que se ha convertido en una práctica bastante difundida, pues ha sido recuperada por toda la población indígena del país.

Dos fiestas de este grupo –la cava-pizca y la tugurada, que datan de tiempos prehispánicos– son especialmente interesantes. El vocablo "tugurada" deriva de *tutuguri*, nombre de una de las danzas tarahumaras desaparecidas y hoy substituida por el *yumari*. Ambas danzas se parecen entre sí. Los guarijíos llevan a cabo la tugurada para agradecer la buena salud y para aliviar sus pecados, mientras que los tarahumaras bailan el yumari a manera de ofrenda, con el fin de obtener mejores cosechas o buena salud, entre otros favores. También es importante para los guarijíos la fiesta de la cava-pizca, que se celebra en tiempos de cosecha para propiciar una buena cosecha al año siguiente.

Durante la tugurada y la cava-pizca, oraciones y cantos están a cargo del *maynate* o cantor. Ninguna de las dos fiestas se celebra en una fecha predeterminada; la cava-pizca suele llevarse a cabo en mayo y diciembre, mientras que la tugurada se festeja en la fecha elegida por la persona que decide organizarla.

Entre las principales fiestas que observan del santoral católico está la de San Isidro Labrador, fundamental por su relación con las labores agrícolas.

En la actualidad, los guarijíos han perdido la organización política originalmente fundada por los jesuitas; aquellas formas de gobierno se diluyeron como resultado de la explotación a la que se vieron sometidos a finales del siglo XIX y a principios del siglo XX. Sin embargo, en fechas recientes, han imitado ciertas formas puestas en práctica por sus vecinos cahitas, por lo que suelen designar un gobernador tradicional, que trabaja en colaboración con un consejo supremo. Sin embargo, las instancias de organización más comunes son la asamblea general, el comisariado ejidal[95] y el consejo de vigilancia.

Como sucede en otros grupos étnicos, los guarijíos conservan cierto prestigio entre la comunidad. Ejemplo de ello es la función que desempeña el *maynate* o cantor durante las fiestas de la tugurada y de la cava-pizca. Se trata, quizá, de uno de los escasos personajes de origen prehispánico que ha perdurado; en el marco de la cultura indígena, el *maynate* es considerado, hasta cierto punto, como un sacerdote que preside los ritos mientras los acompaña con su canto.

Es menester señalar aquí un episodio singular de la vida cultural y política del grupo: en diferentes momentos de la historia nacional, el territorio guarijío ha sido utilizado sistemáticamente por diversos grupos organizados. Tal es caso de los narcotraficantes, que se han instalado en las montañas de la región y han propiciado una constante presencia militar; también de la Liga 23 de septiembre, un grupo guerrillero surgido en los años 70 en las inmediaciones del municipio de Madera, Chihuahua. Así, por diversas razones, el grupo guarijío ha padecido la intromisión agresiva de grupos militares (Aguilar, 1994). Se trata de un fenómeno compartido por varios grupos étnicos caracterizados por su aislamiento en las montañas, los cuales suelen ser víctimas de intereses particulares.

[95]En México, se llama ejido al conjunto más pequeño de bienes territoriales recibidos en dotación por un núcleo de población durante el reparto agrario efectuado en los años treinta, seguido por la pequeña propiedad y la gran propiedad. En general, todos los terrenos de los indígenas del país estaban divididos en ejidos; sin embargo, a finales de los años ochentas, se introdujo una nueva ley que autoriza a los antiguos ejidatarios a vender sus parcelas si así lo desean.

Las creencias religiosas de los guarijíos están relacionadas con varios elementos que hemos mencionado: cabe destacar que los jesuitas incursionaron en este territorio con menos éxito que entre los cahitas; sin embargo, tarahumaras y cahitas han ejercido una influencia determinante en las creencias de este grupo. En lo que a su mitología cosmogónica respecta, las creencias de los guarijíos se asemejan a las de los tarahumaras. Por ejemplo, cierto mito habla de un gigante devorador de niños que muere gracias a la astucia de ciertos personajes. Existen también relatos míticos acerca del origen de los indígenas, que habrían sido creados por Dios a partir del lodo, mientras que los blancos estarían hechos de cenizas (según los guarijíos, los blancos son más endebles; Franco, 1988:19-22). Durante las fiestas, los *maynates* –detentores del saber relativo a las antiguas creencias– son los encargados de cantar y, al mismo tiempo, de narrar la vida de los animales y las plantas, tal como sucede en los grupos cahitas.

Los seris

Los seris o *konkaak* habitan el territorio probablemente más árido del noroeste de México. El vocablo seri posee diversas connotaciones: por un lado, se trata de la denominación aplicada por los cahitas a los habitantes del litoral sonorense y significa hombres de la arena, en alusión a la costa desértica, en la que predominan las dunas. Por otro lado, en la extinta lengua ópata, seris significa "los que llegan rápido" o "los que llegan sin cansarse" (Verdugo, 1987:46-48). Los seris se autodenominan *konkaak*, es decir, "la gente".

El hecho de que la palabra seri se conservara por los yaquis es elocuente en cuanto a la diferenciación existente entre los grupos antes de la Conquista. Demuestra, asi mismo, la incapacidad de los españoles para establecer relaciones con los "hombres de la arena," lo cual resulta comprensible tomando en cuenta que el entorno ecológico de los seris se caracteriza por su extrema aridez. Ello explica por qué las misiones y las expediciones organizadas durante la Conquista pocas veces lograron imponer la ideología cristiana.

Periódicamente, el territorio de los seris ha sufrido diversos cambios, entre ellos la exclusión del grupo promovida por la cultura mestiza durante la época colonial. En el siglo XX, también se vio modificado con motivo de las políticas gubernamentales, que asignaron al grupo una amplia porción del litoral de Sonora; el grupo se convirtió, así, en el segundo grupo del país en cuanto a extensión territorial. A principios de los años 70, el gobierno dotó a los seris con 91 322 hectáreas, correspondientes a los ejidos de Desemboque y Punta Chueca. Tan amplia superficie no es en absoluto proporcional al número de habitantes, ya que los seris forman parte de los grupos en vías de extinción. Por lo tanto, actualmente son uno de los grupos que cuentan con mayor territorio por habitante.[96] En el transcurso de las tres últimas

[96]Sin embargo, las posibilidades de producción son nulas, dada la ausencia de tecnología necesaria para aprovechar terrenos tan áridos.

décadas, la población seri se ha incrementado, gracias al desarrollo de las actividades comerciales; a principios del siglo XX había 150 seris; a finales del mismo siglo, eran ya 567 individuos. Sin embargo, no hay que olvidar que en tiempos de la Conquista, su población ascendía a varios miles.

Los asentamientos seris se han mantenido aislados de los poblados del norte y de los centros comerciales mestizos. De hecho, los seris eran conocidos en las rancherías mestizas principalmente por el abigeato o robo de ganado. A la llegada de los españoles, el grupo retrocedió hacia el mar; se redujo así, de manera considerable, su territorio y cambió radicalmente su entorno ecológico. Los seris eran nómadas que solían recorrer un circuito claramente definido en busca de alimento y agua y uno de los lugares a los que acudían en épocas determinadas del año era la isla Tiburón. Ese territorio siempre ha ocasionado conflictos entre el gobierno y el grupo, pues los seris lo consideran suyo en la medida en que lo habían ocupado periódicamente hasta principios del siglo XX. Si bien en los años 70 obtuvieron el reconocimiento de la propiedad de la isla por parte del gobierno federal, también vieron prohibido el acceso a ese bien territorial, declarado reserva ecológica de la humanidad. Los seris quedaron confinados a la costa, en los poblados de Desemboque y Punta Chueca, municipios de Pitiquito y Hermosillo, respectivamente, ubicados en los paralelos 28° 45' y 29° 35' de latitud norte y entre los meridianos 112° 00' y 112° 30' de longitud oeste.

Durante la época colonial, misioneros y colonos se rehusaron a aceptar a los seris en las misiones, puesto que ni siquiera conocían las técnicas de cultivo del maíz. No obstante, la ausencia de práctica agrícola le permitió al grupo desarrollar otro tipo de conocimientos. Por ejemplo, cuentan con una de las genealogías más complejas del México noroccidental. Los linajes y los respectivos clanes están basados en un sistema de parentesco muy elaborado, ya que las leyes maritales y aquellas que rigen las alianzas endogámicas contribuían al repliegue del grupo sobre sí mismo, separándolo aún más de sus vecinos. De esa manera, los seris construyeron una sociedad especialmente interesante. Su entorno ecológico, desértico y costero, aunado a sus hábitos nómadas, les impuso un estrecho vínculo con su medio natural. El choque de la sedentarización ocurrido en la época colonial hizo estragos en sus costumbres. El desarrollo de nuevas rancherías en las inmediaciones del territorio seri trajo consigo la invasión de este último e interrumpió el circuito que solían recorrer anualmente. Por ende, los seris tuvieron que cambiar radicalmente su forma de vida y permanecer en un solo lugar la mayor parte del tiempo.

Al igual que el resto de los grupos indígenas contemporáneos, los seris de hoy son sobrevivientes de varias matanzas, pues las guerras los llevaron al borde de la exterminación. Antaño, los seris estaban organizados en bandas (otros autores hablan de agrupaciones) que posteriormente se disolvieron para conformar una misma tribu; las demás bandas se integraron paulatinamente al grupo seri, en función de ciertas semejanzas culturales. Los grupos actuales resultan, pues, de la fusión de diversas bandas que compartían una misma

cultura. Las bandas que finalmente conformaron el grupo seri estaban repartidas en dos grandes conjuntos: por un lado, los tiburones (habitantes del centro de la isla Tiburón, también llamados seris) y los habitantes de la isla San Esteban; por el otro, los salineros, que incluían a los tepocas, los guaymas y los upanguaymas. El grupo seri absorbió todas estas tribus o bandas. Las dos últimas ocupaban el litoral sonorense, cerca de la actual ciudad de Guaymas, mientras que las dos primeras estaban asentadas en las islas. En cuanto a los tepocas, McGee (1980a:1-8) los ubica en el litoral oriental de Baja California, junto al río San Ignacio.

El filum lingüístico de la lengua seri, que no es una lengua uto-azteca, resulta poco claro. Diversos autores han propuesto teorías de lo más disparatadas; algunos opinan que el seri se parece a las lenguas de la Patagonia; otros afirman que está emparentado con las lenguas caribes, o bien con las lenguas árabes o incluso con el galo. En nuestros días, el seri generalmente se clasifica como parte de la familia hokana, a la que también pertenecen algunas lenguas yumanas, pues se han detectado préstamos lingüísticos provenientes del norte, lo cual indica la existencia de importantes relaciones con los grupos de Baja California. Las lenguas hokanas existentes fuera de la zona noroeste incluyen el tlapaneco de Oaxaca y el chontal de Chiapas, al sur de la república mexicana, además del coahuilteco, lengua hoy extinta, que se usaba en el estado del Coahuila.

Vivienda tradicional e indumentaria

La sedentarización ha dejado huellas en todos los aspectos de la vida del grupo. La vivienda, sobre todo, ha sido objeto de cambios muy evidentes. Antaño, los seris solían recorrer el conjunto del territorio en busca de alimento, por lo que no requerían una morada permanente. Construían, pues, sus chozas con ramaje; su forma de arco les daba un aspecto semicircular. Entre los materiales para la elaboración de las enramadas se contaban también los caparazones de tortuga. Tales viviendas eran muy pequeñas, pero resultaban fáciles de montar y desmontar, además de que permitían a una familia entera protegerse del sol. Las construcciones de los antiguos seris se parecían mucho a las de los antiguos cucapás y, al igual que estas últimas, han caído en desuso; sin embargo, aún es posible encontrar enramadas en ciertas áreas, donde han sido levantadas por los pescadores para protegerse del sol.

En cierta época, los seris modificaron su modelo tradicional de choza, y añadieron lodo al ramaje de las paredes, imitando así el estilo yaqui. Las casas actuales, sin embargo, están hechas de láminas de cartón y a veces –en el caso de las viviendas erigidas con el fin de agrupar a la población en las localidades de Desemboque y Punta Chueca–, de materiales modernos de construcción.

Resulta difícil identificar la indumentaria tradicional seri; a principios del siglo XX, McGee hizo una descripción de la misma, a pesar de que ya entonces había caído en

desuso. McGee (1980b) menciona un traje de gamuza, utilizado por hombres y mujeres. Los seris llegaron a portar también vestidos de lana o algodón que cubrían desde la cintura hasta las rodillas, aunque antaño iban siempre desnudos. Carecían de técnicas de hilado de algodón y nunca tuvieron actividad textil alguna. Vestían ocasionalmente prendas elaboradas con piel de pelícano, aprovechando así un recurso natural que tenían a su alcance. Hoy en día, los seris han adoptado la indumentaria moderna: los hombres visten pantalones y camisas de cuadros; las mujeres, vestidos largos o blusas de algodón. Según McGee (1980b:369) las blusas tenían un significado ceremonial y eran confeccionadas con telas autóctonas o con cabello.

Un alto porcentaje de la producción seri depende de la pesca, aunque en fechas recientes la elaboración de artesanía, y en especial de figuras de palo fierro, ha obtenido gran éxito comercial entre los mestizos de la zona y los compradores externos. La actividad artesanal data de hace apenas tres décadas dentro del grupo; a principios de los años 70, José Astorga comenzó a tallar diversas figuras en madera de palo fierro, un material tan duro como el ébano.[97] En cuanto a la actividad pesquera, cabe señalar que a finales de los años 50, el grupo seri se organizó en cooperativas gracias a la ayuda de Instituto Nacional Indigenista (INI). Durante muchos años, las cooperativas pesqueras obtuvieron buenas ganancias, pero con el paso del tiempo han padecido diversos problemas de administración.

Los seris también fabrican artesanalmente canastos o coritas, cuyo perímetro llega a alcanzar de dos a tres metros. La cestería es una de las más antiguas actividades practicadas por el grupo; en los objetos que de ella derivan, a menudo circulares o semiglobulares, los seris suelen representar imágenes de su universo estético. Ahondaremos este punto más adelante; baste ahora con señalar que las formas utilizadas en la cestería seri se asemejan a las de ciertos grupos californianos, aunque la influencia más notable es quizá la de los pápagos del norte, igualmente asentados en el desierto.

Más allá de la producción de bienes como fuente de riqueza, los seris, al igual que los tarahumaras, aplican ciertas formas tradicionales de distribución económica. Cuentan para ello con dos maneras de apoyar a aquellos que carecen de alimento: el *kimusi* y el *kanoaa ana koit*. En el primer caso, se trata de un mecanismo que otorga a todo individuo, independientemente de donde venga, el derecho a obtener comida sin necesidad de una invitación previa. En el segundo caso, todo individuo puede pedir pescado a cualquier lancha que llega del mar, y el pescador no podrá negárselo (Pérez Ruiz, 1983:5-36).

En la actualidad, los seris celebran una fiesta que data muy probablemente de la época prehispánica y que es una de las ceremonias más importantes del grupo; se trata de la fiesta de la pubertad, organizada para las muchachas que menstrúan por primera vez. Con motivo de esa celebración, la gente se reúne en torno a una choza hecha de cañas; durante tres días, la población participa en múltiples actividades espe-

[97] Véase el mito relativo a la creación de las figuras de palo fierro en el anexo acerca de la mitología seri.

cialmente previstas para la ocasión: juegan, beben, y miran a los cantantes y danzantes de Pascola. Contrariamente a lo que sucede entre los cahitas, la danza es ejecutada sin máscara ni instrumentos musicales y va exclusivamente acompañada por el canto. Al término de la fiesta, la madrina de la muchacha la baña en agua de mar.

En el marco de su vida ritual, los seris han adoptado varias manifestaciones yaquis, como la danza del Venado y la de Pascola. Empero, el grupo ha introducido en uso de instrumentos peculiares, tales como el violín monocorde.

Antaño, los seris se hallaban organizados en bandas de pescadores-recolectores, temporalmente asentados en diversos lugares, y compartían un territorio común. Cada banda estaba compuesta por clanes que le daban nombre. Los clanes se distinguían por su especificidad productiva: los había especializados en la pesca, sobre todo tratándose de habitantes de las islas; otros más se dedicaban principalmente a la recolección, y otros vivían fundamentalmente de la caza. La lengua constituía así mismo un factor de especificidad: las bandas isleñas poseían dialectos diferentes pero pertenecientes a una sola cultura y a un mismo grupo.

No obstante, persiste actualmente la polémica en torno de la organización de los seris, pues hay quien afirma que sí tenían clanes, mientras que otros autores piensan que sólo habían constituido bandas con linajes patrilineales. Según Moser (1963), las bandas seris se hallaban constituidas como sigue: *1)* x*ikka ?ái kkóii* (los que viven hacia el verdadero viento); *2) xikka Xnái kkóii* (los que viven hacia el viento del sur); *3) ? ta éwkw Konkáak* (la gente de la isla del Tiburón); *4) ? énno Konkáak* (la gente del desierto); *5) Xnaamtat* (los que vinieron del [de Guaymas]); *6) Xíkka ?ast anokóii* (los que viven en las montañas [la isla de San Esteban]).

Si bien durante los años 60 Moser recopiló datos que le permitieron establecer semejante distinción entre las seis bandas, hoy en día esa estructura social ha desaparecido. Ciertos restos de endogamia demuestran, sin embargo, la tendencia del grupo al repliegue sobre sí mismo y dan fe de un etnocentrismo exacerbado.

Los seris no tienen gobernantes ni oficiales susceptibles de controlar su sociedad, al menos según una estructura de poder político tradicional. Se habla a menudo de dirigentes del grupo que, habiéndose distinguido por su fuerza y valor durante la guerra o la caza, asumen eventualmente cierto liderazgo dentro de la tribu. Las únicas instancias políticas derivadas de la organización colectiva son las asambleas, así como las sociedades cooperativas organizadas en torno a la pesca.

Las creencias seris resultan especialmente interesantes. Según lo señalamos ya, este grupo permaneció aislado durante largo tiempo, aplicando un sistema endogámico y viviendo al margen del sistema social colonial. Las misiones religiosas sólo se instalaron de manera esporádica, sobre todo a finales del siglo XVII. Los constantes enfrentamientos con los colonos impedían un mayor contacto con la vida cultural occidental. Durante más de tres siglos, los seris fueron sistemáticamente tachados de guerreros indomables, cuando no de meros saqueadores, a los que se atribuía, entre otras, la costumbre de violar a las mujeres blancas. Así las cosas, las enseñanzas religiosas cristianas llegaron a los seris indirectamente, a través

de grupos vecinos y, en nuestra época, a través de la labor del Instituto Lingüístico de Verano (ILV). Dado que el ILV trajo consigo la visión protestante, en el territorio seri sólo existen dos templos de esa religión y no hay ningún templo católico.

Pese a su austeridad, la vida religiosa seri es sumamente compleja. La representación del mundo presente en las canciones y la poesía seris constituye, quizá, una de las manifestaciones más hondas y significativas de la sensibilidad de los grupos indígenas del noroeste. En efecto, sus reflexiones siempre evocan los elementos del entorno ecológico; en particular, las canciones hacen patente un lazo sumamente estrecho entre los seris y la fauna marina.

El sistema religioso seri ha sido considerado a menudo como una religión mágica donde no tienen cabida ni dioses ni santos; por ende, al igual que en otros grupos, no existe un equivalente del Dios cristiano. Cierto es que los primeros etnógrafos dan cuenta de creencias asociadas con el diablo u otras fuerzas del mal, así como de ritos singulares destinados a causar daño. Cabe, sin embargo, recordar que, tradicionalmente, aquellos cronistas de tiempos de la Colonia solían asociar con el diablo a todas aquellas creencias que no lograban comprender.

Los pápagos y los pimas

Pápagos y pimas poseen raíces lingüísticas comunes. Se suele llamar pimas bajos a los que habitan entre Sonora y Chihuahua, principalmente en los municipios de Yécora y Yepáchic, respectivamente, aunque se encuentran dispersos en otras localidades sonorenses como El Rosario, Soyopa, Sahuaripa y Onavas. Los pimas altos, también llamados pápagos, ocupaban el desierto al norte de Sonora, en los municipios de Caborca, Saric y Puerto Peñasco. Ambos grupos hablan lenguas pertenecientes al grupo pimano o tepimano, de la rama sonorense (o nahua-cuitlateca) del tronco yutonahua. La lengua pima es, además, vecina de las lenguas taracahitas, con las cuales ha sido equiparada recientemente, debido probablemente a la influencia que han ejercido sobre las diversas culturas de la región en el transcurso de los últimos siglos.[98]

Cabe destacar que pimas y pápagos tuvieron procesos de asimilación muy diferentes: mientras que las crónicas señalan que los pápagos pudieron ser fácilmente pacificados en la mayor parte de los casos, exceptuando la rebelión contra la que intervino el padre Kino, e incluso ayudaron a pacificar a otros grupos en pie de guerra, los pimas constituyen uno de los grupos cuya rebelión contra el gobierno fue más duradera, sobre todo en tiempos de los primeros contactos.

Puesto que los trabajos etnográficos relativos a los grupos de Sonora suelen reunir a las culturas en función del medio ecológico que las caracteriza, es usual que la descripción de la sociedad de los pimas bajos aparezca junto a la de los guarijíos, así como la de los pápagos aparece junto a la de los seris. En efecto, pimas y guarijíos son cata-

[98]Para una visión histórica de los grupos de la pimería alta, véanse Radding (1995) y González (1977).

logados como habitantes de la montaña, mientras que pápagos y seris son habitantes del desierto. En nuestro caso, preferimos reunir a los grupos en función de sus semejanzas culturales, tomando en cuenta, además, la asimilación que existe en ocasiones entre cierto grupo y otro de cultura predominante.[99] Por añadidura, es importante recordar que todo grupo que sobrevivió a la exterminación colonial resultó de la mezcla de otros grupos más vulnerables. Por ejemplo, los pimas bajos son descendientes de los ures, nebomes y yécoras, asentados en la misma región (Ortiz, 1994a:6). Ahora bien, la lengua pima incluye también los dialectos del Onavas Maycobas y Yepachic (Escalante y Estrada, 1993:13-26).

Según Escalante y Estrada (1993:5), *pimas* significa "no hay", "no existe", "no tengo" o "no entiendo". A la llegada de las expediciones españolas a la región, la misma idea fue sistemáticamente retomada para designar a los grupos del noroeste, pues era común que los conquistadores en pos de oro u otras riquezas obtuvieran idéntica respuesta. Otras investigaciones apuntan que *pima* significa simplemente "no" (Camou, 1985:318). Los pimas se autodenominan *'obnók*, es decir, la "lengua de la gente" (Escalante y Estrada, 1993:13).

La ubicación de los pápagos es más compleja, ya que su población quedó repartida a ambos lados de la frontera entre México y Estados Unidos, a raíz del tratado de Gadsden, mediante el cual México vendió La Mesilla a su vecino del norte, en 1853. Así, el territorio tradicionalmente conocido como La Papaguería quedó escindido. Parte de los pápagos permaneció en Sonora, mientras que la gran mayoría se asentó en Arizona.[100] En territorio mexicano, los pápagos se encuentran dispersos hoy en una veintena de localidades pequeñas, entre ellas Carricito, Chujúbabi, El Bísani, El Carricito, El Cubabi, El Cumarito, El Quelele, Irabibaipa y La Espuma.

El vocablo *pápago* proviene de la deformación de la palabra cahita *bá'bawi*, que significa "los comedores de frijoles" o "la gente frijolera" (Ortiz, 1994b). Semejante denominación, elaborada por sus vecinos yaquis, describe la producción dominante en este grupo de agricultores, que sembraba periódicamente frijol colorado en la mayoría de sus parcelas.

Los pápagos también forman parte de un conjunto de grupos de origen común: los pápagos, que se autonombran *thono o'otham* o "la gente del desierto";[101] los *hia'ched o'otham* o "areneros", que viven en la región de los Pinacates y en el desierto de Yuma; y, finalmente, los *akimel o'otham* o "gente del río", también conocidos como pimas gileños por estar asentados en las orillas del río Gila, en una reserva cercana a Phoenix, Arizona (Ortiz, 1994b:5).

[99]Además, de poder equiparar el grupo seri a otro grupo, sería al de los yumanos, no al de los pápagos.

[100]Véase el cuadro 23 sobre la población actual de los pueblos indígenas del noroeste.

[101]Según lo señalamos ya, los pápagos podrían ser descendientes de los habitantes de Trincheras, o bien de la cultura del Río Sonora. Existe incluso un período llamado Pápagos, pues en la época colonial el lugar fue habitado por ese grupo, aunque también estaban presentes los ópatas y los eudebes, hoy prácticamente desaparecidos.

La casa tradicional donde vivían los indígenas de la Pimería Alta fue descrita por Cabeza de Vaca en el momento de su paso por la región: "Entre estas casas, algunas eran de tierra y las otras todas son de esteras de caña. Recorrimos más de cien leguas hallando siempre las mismas casas y mucho maíz, frijoles, venados, y mantas de algodón" (Núñez, 1992:131).

En la actualidad, las casas que existen en esta región están hechas generalmente a base de adobe con un techo de tierra y paja. Los pimas realizaban una construcción en forma semisubterránea en el patio de la casa (*hukí*).

Entre las múltiples descripciones escritas sobre la papaguería durante los años 60, se señala la construcción de casas de ramas con techo de paja. Dichas viviendas eran a menudo colocadas en forma lineal una a lado de la otra. Las casas de los pápagos continúan siendo construidas prácticamente con los mismos materiales, salvo que en la mayoría de los casos las ramas han sido remplazadas por el adobe

En lo referente a la vestimenta, también existe una mención en la obra de Cabeza de Vaca (Nuñez, 1992:132):

> entre ellos vimos las mujeres más honestamente vestidas de cuantas antes hubiésemos visto en las Indias. Traen unas camisas de algodón, que llegan hasta las rodillas y encima unas faldillas de cuero de venado sin pelo que tocan el suelo. Las enjabonan con unas raíces que limpian mucho, son abiertas por adelante y cerradas con correas. Andan calzadas con zapatos.

Actualmente, este tipo de ropa ya no existe y esta vestimenta tradicional ya nadie la usa. La población viste sólo prendas de vestir de origen comercial. La única prenda que visten los pimas todavía son las teguas, que son unos zapatos confeccionados artesanalmente.

Los pápagos, y muy en particular los pimas, se caracterizaban antiguamente por su capacidad de producción agrícola y se contaban entre los grupos más productivos, junto con los ópatas y los eudeves, ambos ya desaparecidos. Estos grupos tuvieron una producción muy importante además de la recolección, la caza y la pesca en menor escala. Las actividades productivas más importantes de la población pápago en la época actual, incluyen la cría de ganado vacuno, ya que la agricultura no representa una fuente de riqueza. Otro medio importante para obtener recursos es su contrato como jornaleros agrícolas en los campos de cultivo de los mestizos. Por otro lado, la población se ocupa eventualmente en la extracción minera. A pesar de la precariedad de sus actividades económicas, la cestería es una actividad importante para el grupo. Los pápagos elaboraban, al igual que los seris, las coritas.[102] Muchos de los diseños representados en las cestas son pasajes míticos (Ortiz, 1994b:14-16). Los pápagos han

[102]Esta actividad es muy común entre los indígenas del sur de los Estados Unidos y el norte de México; no obstante, este tipo de artesanía no posee un lugar privilegiado en su economía de subsistencia.

adoptado de los seris el trabajo de la madera. Últimamente algunas personas fabrican hermosas figuras en madera de palo fierro o de mezquite.

Por otra parte, los pimas, en tanto que grupo de la montaña y por consiguiente más aislado, ha mantenido actividades productivas más antiguas. No obstante, la artesanía es una actividad minoritaria. Los sombreros, los zapatos, los instrumentos de música, así como los cestos poseen actualmente sólo una utilidad doméstica. Contrariamente a lo que sucede entre los pápagos, los pimas continúan su actividad agrícola a pesar de la erosión de sus tierras y de la imposibilidad de controlar los flujos de agua. Así, la agricultura está destinada únicamente al autoconsumo. Hoy en día los pimas se encuentran en un proceso de proletarización en algunos aserraderos, en donde no obtienen beneficio alguno (Muñoz, 1991).

Las fiestas y creencias de los pápagos presentan un pasaje histórico particular caracterizado por cambios de significado religioso. Debido a la fuerte presencia dejada por el misionero jesuita Francisco Eusebio Kino, los indígenas pápagos transformaron el significado de su imagen por la de San Francisco. A finales del siglo XVII y comienzos del XVIII, los indígenas pápagos fueron evangelizados por Kino, quien es ya una leyenda en el noroeste. Sin embargo, con la salida de la Compañía de Jesús, que había sido la primera orden religiosa en llegar a este territorio, los misioneros jesuitas fueron remplazados por los frailes franciscanos. Sin embargo, teniendo en cuenta la fuerza e importancia de la figura del sacerdote jesuita entra la población indígena, los franciscanos impulsaron su santificación en la región. Su origen era poco importante: los pápagos, con la ayuda de los nuevos misioneros franciscanos, obviaron y transformaron el origen jesuita del padre Kino para conmemorar cada 4 de octubre, en el pueblo de Magdalena, al santo de su orden, San Francisco. Esta pequeña ciudad ha recibido el nombre de Magdalena de Kino, debido a que además de la presencia del jesuita, en este lugar permanecen sus restos expuestos públicamente. En la actualidad, representa un santuario regional en donde se dan cita diversos grupos de la región.

De todas las celebraciones originales de los grupos pápagos permanecen solamente dos fiestas: la fiesta del *bi'kita* y la fiesta del *kuijin,* que representan la caza del venado. El personaje creador tanto de los pápagos como de los pimas es el hermano mayor o *I'toiy,* quien junto con el mago de la tierra, el coyote, da origen al universo. Su presencia es muy recurrente en la cosmogonía de estos grupos y de sus vecinos, los indígenas yumanos.[103]

Para los pimas mexicanos, el santo más importante es también San Francisco; sin embargo, el centro de reunión más importante para este grupo es Maycoba y no Magdalena, como para los pápagos. Por otra parte, se tiene información de que hace 50 años los pimas realizaban la fiesta con las danzas de yumari, tal como lo realizan los tarahumaras actualmente, y que bailaban también la danza de Pascola y de Venado al igual que los cahitas. No obstante, estas últimas continúan practicándose en territorio

[103]Para tener una aproximación sobre las representaciones de este personaje creador y la figura de San Francisco, Cf. Galinier, véase Bahr y Bahr, 1991.

pima. En nuestros días, la fiesta más importante de este grupo tiene lugar durante la Semana Santa, en la cual los hombres tienen la costumbre de pintarse la cara y el cabello para representar a los fariseos cristianos.

Las etnografías de los grupos pimas y pápagos de los últimos 50 años presentan datos muy significativos sobre su cultura. Muchas descripciones conceden a estos grupos, con fuerte presencia de la sociedad mestiza, una presencia étnica a partir de información sobre su antigua sociedad. Esto se deduce del hecho que, en la mayor parte de las descripciones, las etnografías mencionan de manera recurrente las antiguas descripciones hechas hace más de 100 años. Hay que destacar esta situación, pues demuestra, en parte, el romanticismo que reivindica una concepción cultural que ya no existe. Por ejemplo, la organización social y política de estos grupos permanece aparentemente en vigor entre la población. Sin embargo, la persistencia de estos rasgos identitarios se presenta entre diversos grupos indígenas. Existe un gobernador tradicional que ha remplazado a las antiguas formas de gobierno. Esta representación funciona, a su vez, para establecer nexos de cooperación con los gobiernos federal y estatal. El caso de los pápagos mexicanos es siempre particular, pues éstos son representados de manera frágil frente a los pápagos o *tohono otam* de los Estados Unidos, quienes poseen formas distintas de organización. A pesar de la existencia de un gobierno tradicional, no existe la fuerza de la cual nos hablan las antiguas descripciones. La organización exogámica de los clanes ya no existe tampoco, por lo que toca a la organización de lado mexicano.

Los ópatas que existían todavía como cultura indígena a los finales del siglo XIX y a principios del siglo XX, se desmembraron al asimilarse a la cultura mestiza. Como antes señalamos, algunas descripciones de las etnias de Sonora durante la Colonia los señalan como un grupo muy rico y muy importante en la época prehispánica; sin embargo, poco se ha escrito sobre su proceso de desaparición. A este respecto, Radding recuperó un documento firmado por Isidro Bojórquez y José Enríquez, quienes eran gobernadores ópatas de Cumpas y de Oposura. Este documento, en donde pedían la restitución del territorio del cual habían sido despojados, fue enviado al presidente de la república en 1837:

> la mayor parte de sus tierras y muy recientemente lo ha sido el pueblo de Cumpas, a quien el gobernador, del departamento, con tropas armadas, fue a darle protección de las que le pertenecen al cura, don Juliano Moreno, trayendo presos a la capital de Arispe a los Opatas que quemaron el cerco que el expresado cura había puesto a las tierras del pueblo, sin atender el gobierno de Sonora que el mismo cura había quemado primero los cercos del pueblo y echando dentro de sus siembras sus caballos y mulas con el fin de hacer daño (Radding, 1995:199-201).

Para los pimas la situación social y política es actualmente un poco más estable, pero no deja de ser cada vez más frágil. En la monografía del INI, se muestra que este pueblo posee un consejo de ancianos encargado de resolver los conflictos

internos de la comunidad. Al igual que entre los cahitas, entre los pimas se encuentra francas expresiones culturales provenientes de su antigua organización militar, expresada en el sistema de cofradías que participa en la Semana Santa. En cada pueblo pima existe un gobernador llamado *Kováaly*, encargado de cuidar los intereses de la población en los trámites que la gente debe realizar frente alguna oficina gubernamental externa. Esta instancia es, además, la única autoridad reconocida por el gobierno federal.

Los yumanos del norte de Baja California (cucapá, pai-pai, kiliwas, k´miai y cochimí)

En México, las localidades indígenas de las culturas nativas de Baja California se encuentran principalmente en los municipios de Ensenada, Tecate y Mexicali. En Estados Unidos, los k´miai, llamados también Kumeyaay-Diegueno, se encuentran en las reservaciones de Sycuan, Viejas, Barona, Campo, Capitán Grande, Cuyapaipe, Inaja, Jamul, La Posta, Manzanita, Mesa Grande, San Pascual y Santa Ysabel.

En Baja California, la población se encuentra dispersa en pequeños pueblos de la siguiente manera:

Cuadro 18. Población indígena de Baja California

Grupo	*Localidad*	*Poblacion*	*Municipio*	*Hablantes de lengua indígena*
Cucapa	Cucapá el Mayor	300	Mexicali	75
K´miai	La Huerta y Cañón de los encinos, San Antonio Necua, Juntas de Neji y anexas, Peña Blanca, Tanamá, Aguaje de la Tuna, San José de Tecate y San José de la Zorra	585	Tecate y Rosarito	63
Kiliwa	Ejido Tribu Quilihuas	87	Ensenada	5
Paipai	Misión de Santa Catarina, San Isidoro, Jamau	508	Ensenada	60
Cochimi	Misión de Santa Gertrudis la Magna	483	Ensenada	0
Total		1 963		203

Fuente: CDI, Delegación Baja California. Responsable Norma Alicia Carbajal Acosta, 2010.

Los restos de las culturas yumanas de Baja California son otro ejemplo de la asimilación progresiva a la sociedad mestiza y, por consiguiente, a la paulatina disolución de su propia cultura. El proceso de desintegración y de aculturación entre estos grupos está impulsado por razones diversas. Inicialmente, desde tiempo de la Colonia, se distingue la mala administración de las primeras misiones, así como la concentración de la población fuera de sus lugares de origen, lo cual tuvo como resultado el exterminio de su propio medio ecológico y de su cultura.

A partir del siglo XVIII la mayor parte de los grupos del sur de la península había desaparecido. Sabemos de su existencia gracias a las crónicas de los misioneros que mencionaban solamente la denominación de ciertos grupos, sin profundizar en sus aspectos culturales. En otros casos, como los pericues y los guaycuras y los grupos del norte, se encuentra un mayor numero de crónicas y referencias sobre su cultura. Los pueblos que han sido poco citados en las crónicas incluyen a los pericu, cora, callejue, guaycura, huchti, periu, laymon, momqui, cadegomeño y didu, quienes se encontraban en el sur de la península. En el centro se situaban los ignacieños y los borjeños; mientras que en el norte se encontraban los diegueños, luiseños, cupeños, cahuila, gabrielino, kumyai, cucapá, cochimies, paipai y kiliwa. Actualmente, en todo el territorio de Baja California, sólo permanecen cinco grupos situados en el norte de la península.

Los indígenas de la familia yumana de Baja California no suman más de un millar de personas entre los cinco pueblos autóctonos. Sin embargo, pese a la caída vertiginosa de la población indígena sobreviviente de la asimilación y la aculturación, existe todavía una población cuyas características culturales permiten hacer analogías y relaciones entre estos grupos y otros que viven en los Estados Unidos. Tal es el caso de los grupos paipai de México asociados culturalmente con los grupos yavapai y huavasupai, entre otros. Además de los paipai y de los k´miai, el grupo cucapá está ligado culturalmente a los grupos de maricopas y yumas; mientras que, para los k´miai, son los diegueños de la Alta California sus parientes cercanos con una lengua común. En cuanto al poblamiento de la península, existen diversas hipótesis. Una de las más aceptadas es la que señala la llegada progresiva de grupos nómadas del norte que descendieron de forma paulatina en diversas olas migratorias, desde hace por lo menos 10 000 años (Bendímez, 1987a).

No obstante, aunque todos los grupos fueran cazadores o recolectores, no significa que hayan poseído la misma cultura. Existían algunos grupos especializados en la pesca; mientras que otros vivían en condiciones climáticas que les permitía obtener el alimento de la recolección principalmente. En el norte, por ejemplo, se encuentran agricultores menores, que seguramente compartieron cierta influencia de la antigua cultura Hohokam del desierto de Arizona. Sin embargo, en el sur de la península de Baja California, los grupos eran principalmente cazadores y pescadores, dado que las condiciones climáticas y ecológicas,

incluyendo la pobreza de los suelos y la incapacidad para controlar las escasas fuentes de agua, hacían imposible el trabajo agrícola.[104]

Es difícil establecer filiaciones lingüísticas entre los grupos que habitaban en el sur de la península y los grupos del norte. Sin embargo, la teoría del continuo paso de culturas hacia el sur señala que la península era una suerte de corredor cerrado adonde llegaban las diversas olas migratorias de grupos nómadas. Una vez que los grupos llegaban, debían forzosamente encontrar los medios de adaptación a la ecología desértica. De tal suerte que, si los grupos o bandas no fueron muy diferentes en términos culturales, es posible pensar en lenguas semejantes que compartieron, quizá, una misma familia o un tronco lingüístico común. En cambio, si consideramos que hubo la posibilidad de llegar desde la masa continental hacia la península atravesando el Golfo de California desde los actuales estados de Sonora, Sinaloa o incluso Nayarit, la situación cambia considerablemente. Encontramos, por ejemplo, pruebas evidentes del contacto con el grupo seri, que posee varios prestamos lingüísticos de las lenguas yumanas. Esta influencia se encuentra en la cestería, la casa tradicional y las canciones yumanas que cuentan las aventuras de los hermanos que vienen del otro lado del mar. Aunque en los últimos 100 años el número de habitantes, y sobre todo de hablantes, haya disminuido progresivamente, en el norte de la península permanecen fuertes evidencias de esta cultura indígena originaria, que incluyen la vigencia de las lenguas indígenas.

No obstante las múltiples historias populares en algunas de las misiones de Baja California Sur sobre la existencia de los últimos sobrevivientes indígenas, la cultura originaria evidente ha desparecido casi por completo. En cuanto al conjunto de lenguas, permanecen todavía muchas preguntas sin respuesta. Sin embargo, con los datos lingüísticos actuales es posible clasificar las lenguas yumanas del norte, mismas que poseen a su vez cuatro divisiones (cuadro 19).

Cuadro 19. Lenguas yumanas

Grupo Pai	*Grupo Riano*	*Grupo California-Delta*	*Grupo Kiliwa*
Javasupai	Mojave	K´miai	Kiliwa
Hualapai	Yuma	Cucapá	
Yavapai	Maricopa		
Paipai			

Fuente: Elaboración propia con base en Mixco (1994) y López y Moctezuma (1994:71).

[104]Por otro lado, hay que tomar en cuenta que, aun en este medio ecológico hostil –de la misma manera que las culturas de la costa del pacífico–, los antiguos habitantes de Baja California son creadores de majestuosas representaciones artísticas rupestres.

De todas las lenguas yumanas, las lenguas del grupo riano se encuentran íntegramente en los Estados Unidos; mientras que el grupo pai, posee una lengua en México, javasupai hualapai y yavapai en Estados Unidos. En cuanto al grupo kiliwa, existe sólo una en el territorio mexicano con seis hablantes (Mixco, 1994; López y Moctezuma, 1994:71).

Un fenómeno sociocultural excepcional y particular ha sido la migración a la península de Baja California de grupos indígenas del centro de México, especialmente del estado de Oaxaca. Estos grupos atraviesan el territorio nacional hacia el noroeste y llegan principalmente al valle de San Quintín en el norte de la península de Baja California, después de haber trabajado en los valles agrícolas de Sinaloa y Sonora como jornaleros. La población migrante proviene en su mayoría de los grupos mixteco, zapoteco, triqui y en menor número la población purépecha, nahua y mayo. Sin embargo, esta población, pasajera en apariencia, se estableció en la región desde hace 20 años. Todas las cifras de esta sorprendente migración muestran su importancia. Solamente en el año 1990, el número de habitantes era de 14 000 para la población pasajera y de 17 000 para la población que vive en localidades del valle de San Quintín (INI, 1994).

Es preciso enfatizar que las consecuencias e implicaciones de la migración indígena se presentan en diversos campos de la cultura y la organización de los grupos de la región. El hecho de que la cantidad de habitantes de la población indígena migrante haya sobrepasado la población indígena originaria ha traído cambios importantes en las políticas y apoyos en la región. Actualmente, la población originaria son sólo mil individuos, mientras que el total de la población migrante es superior a los 40 000 habitantes (INI, 1994).

El cuadro productivo no es muy diferente del que antes señalamos. El panorama constituye un espectáculo desolador. De acuerdo con las etnografías de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI) desde 1981 cada grupo participaba en actividades diferentes. Mientras que los cochimíes trabajaban como vaqueros, los cucapás trabajaban como pescadores-rectolectores asalariados. No obstante, este medio de vida se deterioró como consecuencia de los problemas ecológicos del medio ambiente, ocasionados por una mala administración. Por otra parte, se señala que los kiliwa trabajan en sus granjas familiares y como trabajadores asalariados para los ganaderos vecinos que invaden sus tierras constantemente. Los paipais son agricultores y poseen cierta tecnología. Sin embargo, los medios de subsistencia se reducen, debido a la pobreza de los suelos y a la falta de agua y de fertilizantes; las condiciones de vida de la población se deterioran paulatinamente. Los habitantes de los pequeños poblados se ven orillados a salir de sus comunidades con el fin de buscar otros medios para obtener recursos económicos. Por su parte, el trabajo artesanal se transforma en una actividad productiva fundamental. Los indígenas cucapá, por ejemplo, construyen collares de chaquira y trabajan la cerámica al igual que los paipai. La cestería, por otro lado, es una de las actividades más socorridas en la producción artesanal. Con materiales naturales como el junco, las hojas sauce y la cachanilla, los k´miai fabrican numerosos objetos, que venden a asociaciones civiles que

participan en el negocio de las artesanías. Por consiguiente, los diversos grupos indígenas yumanos, al igual que otros grupos del país, poseen un mercado restringido para sus productos artísticos, mismos que son comprados a menudo por las instituciones gubernamentales que aseguran su difusión hacia otros mercados. Por otra parte, la reciente introducción de proyectos ecoturísticos en las comunidades k´miai, abre un espacio importante para la obtención de recursos económicos, en particular para San José de la Zorra.

En cierta medida, las creencias originarias han caído en desuso entre la población yumana. De la misma manera que estos grupos se asimilan ideológicamente y económicamente a las sociedades mestizas, el sistema de pensamiento sufre fracturas importantes. Entre los ritos y danzas más importantes de los yumanos se encuentra el Kuri-Kuri. En San José de la Zorra, el 19 de marzo se celebra el día San José; sin embargo, a menudo esta festividad se suspende en caso de que haya fallecido alguna persona de la comunidad, de acuerdo con las creencias de los k´miais. En cambio, una tradición que cayó en desuso en las comunidades pero que ha cobrado cierta vigencia en los últimos años en diversas comunidades es la ceremonia del lloro. Dicha ceremonia se realiza para la muerte de alguna persona importante de la comunidad, en particular las cantoras y altas autoridades. Esta ceremonia, según contaba Benito Peralta, se realizaba entre los paipai cada cuatro años durante el aniversario de la muerte del individuo. En ella se mataba una águila con el humo del tabaco: el ave moría asfixiada simulando el llanto, de ahí su nombre.

De acuerdo con las crónicas, los grupos indígenas de Baja California poseían una vida ritual con múltiples ceremonias. Muchas de estas actividades constituían ritos de paso para los adolescentes que llegaban a la pubertad, así como ceremonias de caza y, sobre todo, ceremonias para los muertos. Los chamanes ocupaban un lugar importante en la cultura yumana y pericú. El tabaco y el toloache eran plantas estimulantes muy utilizadas en los ritos de curación.

Entre los principales elementos míticos se encuentran los dioses provenientes de la lucha entre dos hermanos. De ella surgió el dios Sipa y Komat o Sipakomat o simplemente Sipa. Este personaje, de acuerdo con Ochoa Zazueta, es la transformación del dios Coyote-gente-luna entre los kiliwa. No obstante, el personaje de Coyote aparece en otras variantes míticas paipai y cucapá como el astuto que roba el corazón del dios Sipa durante su ceremonia mortuoria.

Los grupos yumanos, en particular los k´miai, estaban organizados antiguamente en clanes llamados chimules; estos subgrupos se encontraban especialmente marcados en la familia pai. Dichos chimules estaban compuestos de grupos exogámicos patrilineales. Cada chimul tenía un jefe, llamado *kwpais* (Laylannder 1991).

De esta organización sólo quedaban algunas huellas. Gracias a esta organización, los clanes podían antiguamente intercambiar no sólo mujeres, sino que realizaban

seguramente alianzas que les permitían el intercambio de productos entre las economías de la costa y las de la sierra y del desierto. Esta vieja estructura permanece en términos muy destinos hoy en día.

La organización política en la actualidad posee un eje común. En la mayor parte de las comunidades existen formas democráticas de elección de gobernadores, aun cuando estos no posean más que vagamente un papel de mediadores frente a las agresiones del mundo mestizo. Eventualmente, se puede elegir a un consejo de autoridades, como las personas más influyentes en la comunidad, incluyendo al comisariado ejidal o aquél responsable de la administración de los terrenos agrícolas.

A pesar de la existencia de gobiernos comunitarios tradicionales, los indígenas reciben influencias de las comunidades mestizas, en términos políticos los cuales continúan invadiendo y despojando a los indígenas de sus territorios originales. Por consiguiente, cuando existe una posibilidad de cambiar las estructuras de los gobiernos tradicionales, los grupos mestizos adyacentes a los territorios indígenas aprovechan para participar en su organización con el único de fin sacar provecho de la situación para apoderarse de tierras que nunca regresarán a la propiedad comunal (Topete, sin fecha:235; Sánchez Ogás, 1987).

Conclusión

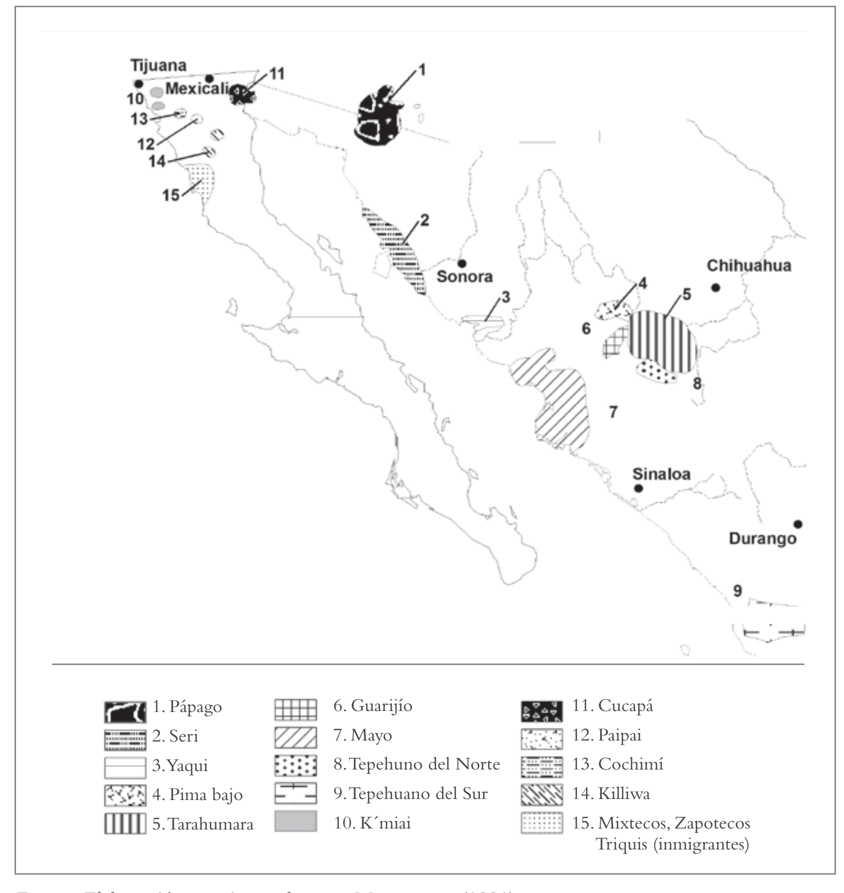
La vida cultural de los pueblos indígenas ha creado una condición especial de resistencia frente a la mal aceptada modernidad. Los diversos pueblos transforman y adaptan sus tradiciones de acuerdo a las nuevas influencias del exterior, sabiendo de antemano que su cultura debe transformarse. La participación de estos grupos en la política nacional, en el caso de los yumanos, ha sido marginal.[105] Sin embargo, nuevas formas de identidad y condiciones políticas hacen que se reagrupen ocasionalmente entre ellos mismos –a menudo como ventana hacia el exterior– para mostrar sus costumbres como un abanico de representaciones artísticas que forman parte esencial de su identidad cultural.

Con la desaparición definitiva de muchos grupos indígenas, se esfumaron también muchos objetos de su sistema estético. En otros casos, algunos grupos han importado tradiciones de sus pueblos vecinos. A través de las fuentes etnohistóricas, hemos constatado el cambio de sentido de diversos objetos rituales, mismos que guardan todavía importantes elementos de su simbolismo original.

Dentro de las representaciones desaparecidas se cuentan infinidad de danzas, sobre todo aquellas consideradas como géneros de guerra, las cuales los religiosos católicos en la época colonial señalaban como diabólicas. La vestimenta de estas danzas se fue perdiendo de la misma manera que la vestimenta de muchísimas ceremonias. La capa hecha

[105]La Comisión para el Desarrollo de los Pueblos Indígena, antiguo Instituto Nacional Indigenista, ha promovido acciones de organización indígena a nivel nacional; sin embargo, a menudo dichas instancias no gozan de legitimidad colectiva. Por otro lado, ha habido también gran esfuerzo por parte de las organizaciones independientes que reivindican la participación indígena en la política nacional.

Mapa 11. Grupos indígenas del noroeste de México en 2007



Fuente: Elaboración propia con base en Moctezuma (1991).

de conchas, señalada por Pérez de Ribas, no permanece más que en colecciones antiguas pero no forman parte la vida ritual contemporánea. Además de los objetos relacionados con los ritos de paso, se tiene información excepcional sobre los objetos arqueológicos.

Por su parte, la pintura corporal y facial se practica solamente entre algunos grupos como los seris y, en particular, entre las mujeres. En el caso de los tarahumaras de la Sierra Alta, la pintura corporal se observa entre uno de los grupos de hombres que participan en las ceremonia de Semana Santa, aun cuando esta práctica estaba antiguamente muy difundid entre toda la población de la región.

Así, los objetos sonoros, los objetos decorativos y los objetos rituales en general poseen actualmente un simbolismo que nos habla de la sociedad antigua, de la estructura social y del origen de sus creencias. Pese al incesante bombardeo ideológico del exterior, muchas representaciones estéticas forman parte actualmente de la resistencia

frente a la sociedad nacional. Los objetos rituales tienen activa participación en este proceso y poseen cualidades que no se presentan solamente bajo la forma de la cultura material, sino que se expresan en múltiples representaciones de carácter abstracto, transfigurándose en formas y contenidos diversos. Esto comprende toda serie de manifestaciones ligadas a la lógica de la estética temporal, como la música y los mitos, los cuales analizaremos en el capítulo próximo.

•

Sistemas de representación: Lenguaje y mitología

Introducción

Las culturas tradicionales en México han tenido importantes transformaciones y sus sistemas simbólicos se vuelcan hacia mundos imaginarios totalmente nuevos, sin embargo, en el interior de este mestizaje existe un sistema de pensamiento antiguo que con el tiempo desenvuelve sus lazos en torno a las figuras de la cultura mestiza. En los capítulos precedentes presentamos las fuentes escritas y la etnografía de las culturas de la región; también comentamos someramente algunas referencias sobre creencias y dioses de la región que destacaban ya ciertos misioneros, pese a eso, no sabemos las consecuencias de los cambios introducidos por la evangelización con relación al sistema de creencias y al sistema estético, por consiguiente, la cultura intangible a partir de las referencias míticas y artísticas será nuestro objetivo a lo largo de este capítulo.

La sección etnológica está dividida en dos grandes partes que corresponden a los sistemas simbólicos de representación estética. Inicialmente desarrollaremos una reflexión sobre la necesidad de considerar el análisis simbólico como parte indispensable de los fenómenos estéticos en la antropología actual. Enseguida destacaremos la importancia del lenguaje como fundamento teórico en la interpretación antropológica, sobre el cual se construyen, por una parte, diferentes campos semánticos que pertenecen formalmente al campo lingüístico y, por otra, como estructura de diversos paradigmas teóricos en las ciencias humanas. Más adelante abordaremos el análisis de la mitología en la sociedad contemporánea, para llegar así a la cosmogonía de las culturas del noroeste para desembocar en el simbolismo particular de los animales y las plantas al final de este primer capítulo sobre la etnología regional.

En el segundo capítulo del análisis sobre los sistemas de representación estética, abordaremos el sistema musical y dancístico, para finalmente intentar

articular el fenómeno religioso cuyas representaciones subyacen ocultas en los objetos estéticos. En estas dos grandes divisiones concernientes a los fenómenos estéticos se constata el peso significante de las prácticas artísticas que articulan diversas expresiones culturales en el nivel regional.

Ahora bien, dado que la cultura espiritual de los indígenas del noroeste se manifiesta desde una gran diversidad de prácticas culturales de carácter artístico, es preciso recorrer las expresiones simbólicas de dichas manifestaciones contemporáneas, pero también dar cuenta de los sistemas míticos y religiosos que los soportan. En este sentido, como antes comentamos, dichos sistemas son en buena medida el fundamento de las representaciones estéticas que permanecen en el inconsciente social y se convierten así en la fuerza de expresión de estos objetos sagrados y sus dioses; dichas características nos acercan al sustrato sensible de la cultura.

Al inicio de nuestro trabajo destacábamos la idea que no existen culturas que carezcan de manifestaciones artísticas, incluyendo la música y la danza. A este respecto, enfatizamos que las sociedades del noroeste, originalmente de cazadores recolectores, poseen una dimensión peculiar en las expresiones de su cultura espiritual. Es preciso recordar que el contenido de las representaciones estéticas responde a una organización y a una necesidad psíquico cultural particular. De esta forma proponemos la teoría según la cual el fenómeno estético de las culturas del noroeste está estrechamente ligado a este pasado seminómada y desértico, ya que si bien estas actividades no están determinadas sólo por el aspecto económico contemporáneo, este modo de vida ocupa un lugar importante en el imaginario y la representación de la cultura ancestral.

Por otra parte, verificamos que el sistema simbólico es un método estético afectivo. A este respecto, será necesario analizarlo como sistema de sensibilidades. Dicho de otra forma, es necesario analizar la representación no sólo como una referencia, o una evocación o reflejo, sino como una referencia cuya particularidad es la carga afectiva construida culturalmente. El gusto y las operaciones simbólicas se traducen una vez que se confrontan los elementos de apreciación estética surgidos desde adentro y que analizaremos en los capítulos siguientes.

La obra de arte y la representación se conjugan en las sociedades tradicionales para formar un sólo sentido que contiene el *continuum* del tiempo y del espacio originario. No existe un lenguaje absoluto de la obra única en donde la modernidad alivia la existencia del individuo a la manera romántica. La sociedad tradicional es diferente. Aquí el lenguaje de transmisión de los mensajes sensibles evoca la fuerza de la voluntad humana de proyección cultural y social. La necesidad primordial de la supervivencia se encuentra a flor de piel. La belleza está asociada a la solución de problemas de existencia inmediata, sin embargo, este sentimiento, de trascendencia en el sentido biológico más estricto, no es sólo transmitido mediante los bienes materiales, sino en la metáfora que resuelve el gasto energético de las operaciones mentales a través del símbolo.

La naturaleza ha dotado al hombre como ser vivo de la capacidad de representar la realidad mediante la elaboración de objetos abstractos con la forma de imágenes. Los

juicios de gusto y goce que los hombres encuentran en la representación y en su entorno provienen de la capacidad que la naturaleza psíquica humana obtuvo como resultado del proceso filogenético. Los ejemplos de estas representaciones pueden parecer difíciles de aprehender debido a que nuestra percepción privilegia los objetos materiales, sin embargo, el patrimonio inmaterial no se presenta de manera evidente, sobre todo si se le considera el sistema de representación estética, que además de pertenecer al campo profundamente espiritual, responde también al sistema de apreciación formado de múltiples características culturales como determinantes de la percepción del mensaje estético. En las culturas que nos ocupan, nos confrontamos a numerosos ejemplos como la música, la mitología y de una cantidad de objetos materiales que poseen diversas cualidades que van más alla de su concepción utilitaria, pues muchos de sus motivos cromáticos, sus líneas, sus formas, hablan del sentido espiritual que contienen.

Cada cultura produce, domina y administra las maneras de apreciación de sus propios objetos estéticos. En este orden de ideas, constatamos que la representación estética del arte occidental y el de las culturas tradicionales se expresa de acuerdo con criterios totalmente diferentes; la construcción del goce o de la apatía hacia los objetos dependerá de la normas que cada sociedad dicta desde su interior. Por ejemplo, es evidente que la representación de las creencias y el arte en culturas no occidentales no tiene nada que ver con la representación católica. Lo que en la cultura occidental se denomina "obra de arte" en las culturas tradicionales no es objeto de reflexión en el sentido de diversos niveles del pensamiento sagrado. No se ponen por encima de otras obras del mismo género, sino que el saber-hacer en términos técnicos se expresa en la obra, pero clasifica una obra aislada y superior. Al igual que muchas manifestaciones del arte contemporáneo, el arte de las culturas llamadas tradicionales es considerado como significación de algo. Así, los objetos en ambas sociedades contienen valor gracias al mecanismo técnico y de representación. En este sentido, el arte industrial y el arte abstracto estarían en sus principios de creación más cercanos al arte de las sociedades primitivas. En el interior mismo de la antropología y desde ojos etnocéntricos e intolerantes el contenido del arte primitivo a pesar de contener representaciones a las que se les atribuye un simbolismo misterioso y místico, no pertenece al ámbito de la obra de arte. A menudo el arte occidental es atravesado por una intelectualización de las imágenes. A partir del renacimiento el arte laico abre un abanico de posibilidades y técnicas que responde a una selección de la obras maestras atrapadas bajo la mirada y la concepción de aquellos que al pasar del tiempo las analizan y clasifican. Así, el proceso de intelectualización de la obra artística queda, en ambos contextos –tradicional y occidental– restringido a los neófitos del lenguaje que codifica la obra original. La historia del arte ha sido concebida como el arte codificado por el registro histórico que permite la apreciación. El arte de las culturas prehistóricas, por ejemplo, o de las antiguas civilizaciones sin una línea directa con la historia europea, no es considerado

como obra de arte, debido a que las artes de tradición oral pertenecen a una representación atemporal, sin escritura lineal y sin registro. De este modo el salvajismo y el arte primario son puestos al final de todo lo que no ha sido apropiado por la concepción del arte occidental (Price, 1993). Hay que enfatizar que la concepción estética de las sociedades de tradicón oral no obedece a una pobreza del pensamiento, sino al contrario, a una compleja economía del pensamiento estético.

Nombrar a la cosa: Lenguaje y representación

Desde la primera mitad del siglo XX, la antropología ha estado articulada a las teorías del lenguaje. Inicialmente, la escuela saussuriana, después la teoría de Jakobson, aportó elementos determinantes en el análisis de los fenómenos culturales principalmente a través de la escuela estructuralista, asociada de manera indisoluble al nombre de Claude Lévi-Strauss (Saussure, 1964 y Jakobson, 1970).

Así, la cultura es entendida como un sistema de símbolos o un conjunto de elementos que mantienen relaciones formales, desde de una óptica estructural principalmente sincrónica. La noción de estructura implica que los fenómenos sociales y culturales sean concebidos como un lenguaje de sistemas que constituyen el pensamiento humano. Claude Lévi-Strauss (1993:XXXI) instauró la noción de estructura en etnología siguiendo los preceptos de la teoría del lenguaje de Jakobson para aplicarlos a la antropología: "Pues es la lingüística, y particularmente la lingüística estructural, que nos ha familiarizado desde entonces con la idea de los fenómenos fundamentales de la vida del espíritu, aquellos que la condicionan y determinan sus formas más generales, se sitúan a nivel del pensamiento inconsciente."

Para Lévis-Strauss la estructura como parte fundamental de la cultura refiere múltiples campos que constituyen la sociedad. Las instituciones y el funcionamiento ya no destacan como principios de análisis, ahora la cultura es considerada como un conjunto de sistemas simbólicos en donde se colocan "el lenguaje, las reglas matrimoniales, las relaciones económicas, el arte, la ciencia y la religión" (Lévi-Strauss, 1993:XIX). Dichos sistemas mantienen entre ellos fenómenos de la realidad física y de la realidad social.

Por consiguiente, el análisis del arte es considerado también como un sistema simbólico independientemente de su propia lógica de articulación.[110] Dicho de otra forma, de acuerdo con el principio de que el lenguaje determina en cierta manera nuestros hechos inconscientes, también se presenta como una parte estructural del discurso mítico pues, como es bien conocido, los mitos y los sueños son fenómenos que pertenecen al inconsciente y de los cuales, sólo percibimos su forma puesto que su contenido permanece velado.

[110]En las sociedades del noroeste de México las expresiones del arte como la danza, la música y toda la parafernalia ritual poseen en esencia un sentido sagrado, aun cuando la mayor parte de éstas no fueron concebidas sólo para ser vistas, sino para ser puestas en acción, contrariamente a la noción de arte acuñada en occidente, sobre todo después del renacimiento en la historia del arte europeo..

Lo que llamamos sistema estético simbólico es atravesado de forma tangencial por lo lingüístico, que si bien mantiene articulado el sistema mitológico, al igual que éste permanece al exterior del mismo, sin embargo, cabe plantearse la pregunta: ¿acaso los objetos estéticos deben ser asidos de manera arbitraria a través del signo lingüístico? Aquí entramos irremediablemente en la polémica de lo arbitrario del signo lingüístico y la relación que mantiene con el vocabulario de lo estético propiamente dicho. "*Dans cette discussion, on peut ajouter que les concepts ne sont pas autre chose que des images acoustiques avec lesquelles les hommes se représentent le monde*." Para Lévi-Strauss los signos lingüísticos aparecen como elementos que se encuentran entre la imagen y el concepto, que pueden tener posibilidades referenciales extraordinarias y, como concepto, poseen una capacidad ilimitada, mientras que las posibilidades del signo lingüístico son más limitadas. (Levi-Strauss, 1974:43-88)

Al igual que la lengua posee una lógica gracias a la sintaxis, y una morfología, las representaciones estéticas contienen su propia lógica, pues se trata de un sistema; es a través del sistema mítico y estético de la cultura que las artes pueden ser tratadas como sistema lingüístico. Ahora bien, en el caso del mito sus unidades constitutivas se encuentran en la lengua, pero dichas unidades no dependen directamente de estas. Las estructuras del mito y de lo estético se encuentran más allá de la lengua por el hecho de que su naturaleza es más compleja (Lévi-Strauss, 1974:239-241).

A propósito de la fuerza semántica de las categorías recopilamos una serie de conceptos que hacen referencia a los fenómenos ligados con la sensibilidad, el arte y los afectos entre diversos grupos del noroeste. La importancia de esto es obtener una taxonomía de sus referentes lingüísticos próximos. Por ejemplo, regresando a nuestro ejemplo del agua y sus evocaciones culturales diversas, podemos decir la plabra *eau* en francés, o agua en español*,* dado que ambas provienen de la raíz latina *aqua.* De la misma manera la palabra *beau* en francés y bello en español, ambas provienen del latín *bellus*. El problema de la significación se plantea en torno a si estos dos conceptos poseen un referente semántico similar, o bien son simplemente el origen arbitrario de las operaciones mentales de una cultura. La relatividad del signo lingüístico se revela en el momento de confrontar los referentes inmediatos, así como su representación analógica, ya que éstos se encuentran modificados sustancialmente de acuerdo con cada cultura, pese a ser a menudo categorías universales. De esta forma, existe una diferencia radical entra el simbolismo del agua entre las sociedades agrícolas y las sociedades desérticas, aunque originalmente haya tenido el mismo sentido de vida y sobreviviencia. El registro de la significación lingüística está muy lejos de la significación histórica y cultural. Evidentemente, la referencia a un concepto, para una cultura no tiene el mismo significado para otra; así *el aqua* del latín es distinto al *eau*, o al *atl* de los nahuas, y todavía más para los habitantes de las regiones desérticas. En el caso de los indígenas lo bello es la vida; se trata de una representación estética que cubre una necesidad inmediata que no llega a ser utilitaria.

Otra cualidad del lenguaje concierne a la denominación de los fenómenos y múltiples sistemas humanos del pensmiento, particularmente al sistema estético y simbólico que nos

atañe, como señala Lévi-Strauss "los sistemas de denominaciones podrían estar separados del sistema de actitudes" (Lévi-Strauss, 1974:52).[111] De suerte que la representación de la palabra no posee el referente exacto, sino una serie de alusiones que a menudo pueden ser paradójicas o contrarias en sentido original, sobre todo que en nuestro caso se trata de denominaciones que pertenecen a un sistema de naturaleza subjetiva y sensible. Nos enfrentamos a conceptos mediante los cuales la sociedad se representa su naturaleza a traves de taxonomías del pensamiento elaboradas en el interior de su cultura.

Desde el origen de las sociedades humanas la fuerza de la representación del mundo terminó con el caos. El hombre, producto de cultura por excelencia, clasificó las plantas, los animales, los elementos más universales como el agua, el viento, el fuego, la tierra y el agua, sin embargo, se tenía también una buena razón para clasificar sus sentimientos, con lo cual produjo una distinción particular: "Toda clasificación es superior al caos; y aun una clasificación a nivel de las propiedades sensibles es una etapa hacia un orden racional" (Lévi-Strauss, 1962:28). La taxonomía forma parte del pensamiento abstracto; al igual que los hombres organizan la naturaleza y la conceptúan según diversos órdenes, también clasificaron concretos y signos que refieren estados subjetivos; evidentemente, la taxonomía del sistema estético queda como un espacio de conocimiento que complementa el sistema cultural, así se articulaban los conceptos espirituales y abstractos con los materiales y concretos.

No obstante, es importante subrayar que las taxonomías como sistemas de clasificación de los fenómenos humanos y naturales son sólo una parte de la manera de concebir la lógica cultural de percepción y de pensamiento de los individuos en el interior del proceso de evolución, sin embargo, esta lógica no se encuentra en un proceso racional de evolución lineal en el sentido consecutivo. La denominación de la naturaleza y el nacimiento del lenguaje en términos filogenéticos son particulares a las formas de organización sociocultural, a las operaciones y a los dispositivos del pensamiento. Esta problemática ha sido planteada por los antropólogos como un principio de análisis cultural, pues se considera que las distinciones de los fenómenos cognitivos no están desarrolladas forzosamente por separaciones entre varios campos del conocimiento. Todos los signos lingüísticos utilizados para nombrar la naturaleza y la cultura han sido generados a través del lenguaje humano.

Vocabulario estético

En este breve apartado exponemos una clasificación de palabras y conceptos que pertenecen al vocabulario vinculado con la estética de algunas lenguas yuto-nahuas del norte como la lengua pima, eudeve (ya desaparecido), yaqui-mayo y tarahumara. A nuestro parecer dichos conceptos poseen una significación directa con la manera de concebir y clasificar las sensaciones y nombrar los fenómenos artísticos propios de su sistema estético. A menudo, la palabra para definir un concepto posee un sentido muy diferente con relación a otras lenguas indígenas de la misma familia. Esto destaca las serie de transformaciones y declinaciones que los signos lingüísticos han sufido a lo largo del tiempo a partir de una lengua raíz, en este caso la lengua náhuatl (con excep-

[111]En este contexto el autor se refiere al sistema de denominaciones a propósito del sistema de parentesco.

ción de las lenguas yumanas y la lengua seri). Este fenómeno es observable, sin embargo, en todas las familias lingüísticas del planeta.

En esta tarea de clasificación del léxico estético, encontramos que las palabras para definir lo *bello* en la lengua de los yaquis depende directamente del sexo de la persona que lo enuncia. En español, la palabra *bonito* podría bien ser traducida por *tutuli* en yaqui, pero de acuerdo con investigación de campo, esta palabra queda restringida a las mujeres, mientras que la palabra *uhyóy* es de uso principalmente masculino. Por otra parte, si subimos a la sierra alta con la población rarámuri o tarahumara, encontramos que la palabra *semáti* alude lo bello, sin embargo, este concepto está asociado siempre a las sensaciones y a los sentimientos. Por su parte dentro de la lengua tarahumara la raíz *nilia,* es también la palabra que define los estados de placer teniendo fuertes vínculos con los estados de felicidad y sentir hermoso. Las palabras *sensación* y *sentimiento* son designadas en tarahumara por la palabra *inília*, mientras que para decir "sentir bonito" se dice *ka'nilia;* el goce, el placer y la felicidad son designados también como *ka'nília.* En la extinta palabra de los eudeve la palabra que se traducía por bello era *bavi,* o *bavitéri,* mientras que en la lengua pima es *la'simáas* o a*kmáas*.

Pese a las diferentes definiciones de *lo bello* entre varias lenguas, existe un eje común que se encuentra en la base de los conceptos bien y bueno, hasta llegar por diferentes medios a desplegar el concepto de lo bello. La palabra goce en español, o *jouissance* en francés, alude al placer intenso, sin embargo, en algunas lenguas indígenas el goce es sinónimo del éxtasis, pudiendo estar o no vinculado con el acto sexual. Entre los tarahumaras, la palabra para definir el extasis sexual es *wiaá*; en la lengua de los extintos eudeves s*ivíguan* evoca el verbo usar, lo que define el goce. Para los yaquis sentir un placer intenso se nombra *aaucule,* dependiendo también del contexto; para el goce festivo es *ine pascopo lasine'a lea boitu, tutuli*. En eudeve la palabra que designa goce es *vadetzíuhdauh* o *Hibésvaderagua* (Penington 1981:125). Sin embargo, la noción contraria al "goce" en la misma lengua es el verbo *naóven est´* asociada con el verbo soportar, dicha noción entre los *rarámuri* es nombrada como *risíwara* o sufrimiento.

Otros conceptos particularmente importantes son los de *alma y espíritu*. En la lengua de los yoremes yaquis, se utiliza la palabra *yapsi* para nombrar tanto al corazón como al alma, muy similar a *hísi* o alma en la lengua de los antiguos eudeves. Como nos podemos percatar, estas categorías muy generales nos dan una idea de los referentes o algunos significados de las palabras que nos acercan a la apreciación del objeto sensible, sin embargo, sabemos que cada palabra es totalmente particular en cada cultura, y su verdadero sentido depende de la lógica interna del contexto lingüístico significante que soporta el significado directo, además de requerir una investigación más profunda que rebasa este espacio. Así, las palabras música, danza, estética y arte que han ocupado nuestra atención a lo largo del presente estudio poseen una conotación bien diferente en el interior de su cultura, pues la organización social, incluyendo las relaciones de parentesco, determina de alguna manera los canales de expresión simbólica afectiva creada a lo largo de su historia.[112]

[112]Este léxico sera utilizado a lo largo del trabajo, en particular en lo últimos capítulos dedicados al análisis de la experiencia estética, como categorías que estructuran dichos fenómenos.

Lengua pima

Cuadro 20. Vocabulario vinculado con expresiones estéticas en el universo mítico

Acciones, afectos y personajes			
Amar	*Táhta*	Nacer	*Gey*
Bien	*Hísely*	Pensar	*Tékchy*
Bueno	*Keeg/kéged*	Placer, apreciar	*Wáagmed*
Canción	*Née'i*	Llorar	*Swáaki*
Cuentos	*Óseg*	Rezar	*Lesárt*
Temer	*Duády*	Despertar	*Nénig*
Diablo	*Yáawely*	Soñar	*Teetk*
Dormir	*Kóokes, Koseg*	Reírse	*Á'si*
Besar (hacerle amor)	*Kómochi*	Salir (nacer)	*Wúwe*
Escuchar	*Kay*	Triste	*Súurem*
Fête	*Piéesch*	Vivir	*Dwa*
Bonito	*Wohgá'elis*	Ver	*Hóher, néyde*
Bonito	*Akmáas*	Virgen	*Ilwáh*
Bonito	*La'simáas*	Bajo	*Wéemew*
Feo	*Umá'as*	Alto	*Daam*
Morir	*Múki*		

Naturaleza		*Artes y objetos rituales*	
Águila	*bá'ag*	Tocar musica, golpear, tocar	*Geebi*
Arcoiris	*Ki'áur*	Música	*Múusik*
Venado	*Siik*	Orquesta	*Sá'rek*
Coyote	*Ban*	Contar cuentos	*Óseg*
Estrella	*Syá'wag*	Rojo	*Wé'eg*
Flor	*Hióskem*	Sangre	*É'er*
Agua	*Sudeg*	Sonar	*Láwag*
Maíz	*Huun*	Sur, Oriente, lado alto	*Tuuk-hó'og*
Serpiente	*Néwig*	Tambor	*Túger*
Toloache	*Tókorew*	Viejo	*Kélymder*
Sol	*Tas*	Violín	*Lawéer*
Viento	*Héwil*	Yumari (danza)	*Hiúmely*
Luna	*Másad*		

Fuente: Elaboración propia con base en Escalante y Estrada (1993:217-263).

Lengua eudeve

La naturaleza		Artes y objetos rituales	
Venado	*Masot*	Cascabel de serpiente	*Zaríca*
Coyote	*Vói*	Guitarra	*Hivósas*
Temer	*Sevítziuhrava*	Pintar	*Hiósguan*
Bailar	*Dáven*	Sangre	*Erat*
Desear	*Bamúsen*	Sonar	*Cúsan*
Flor	*Seguát*	Teñir	*Saguán*
Luna	*Mietzát*	Vestimenta	*Vacátzi*
		Vida	*Hibésiguadauh*
		Canto	*Bicát*
		Festejar	*Vádetzividen*

Sentimientos/ acciones	*Personajes*	*Sentimientos/ acciones*	*Personajes*
Afligir	*Cocohódan*	Feo (deforme)	*Hitauhtéri*
Horrendo	*Sesboritéri*	Muerto	*Múqui*
Alma	*Hísi*	Morir	*Mucún*
Amor	*Hinádadauh, unaéhridéragua*	Nervioso	*Tavíre*
Bello	*Bavi, bavitéri*	Miedo	*Sevítacor*
Bueno	*Déni*	Llanto	*Babándau*
Dolor	*Cócotziuhdauh*	Llorar	*báanan*
Oír	*Quen*	Sueño	*Cotzíragua*
Loco	*Ca Hítven*	Despertar	*Busán*
Loco de atar	*Nohátui*	Soñar	*Temucún*
Gusto	*Hiténidauh*	Reír	*Couén*
Odio	*Ómedau*	Sentir	*Táden*
Imaginar	*Erán*	Sufrir (Soportar)	*Naóven*
Alegría	*Váderagua*	Tristeza	*Zózonorava*
Jugar	*Hóken*	Virgen	*Náhua hoquís*
Gozar (usar)	*Sivíguan*	Ver	*Vistan*
Goce	*Vadetzíuhdauh, hibésvaderagua*		

Fuente: Elaboración propia en base en Pennington (1981 y 1982).

(*continúa*)

(*continuación*)

Vocabulario yaqui-mayo

La naturaleza		*Artes y objetos*	
Flor	*Séewa*	Cantar (J)	Buíka
Estrella	*Ch'okki* (L)	Música y danza	*Intochiuame Biohauey*
Mundo (universo) (J)	*Anía*	Rojo (J)	*sík?i*
Viento	*Jeéka* (L)	Sangre 5 (J)	*?óhbo*
Sol	*Taá'a* (L)	Violín	*Laában* (L)
Tierra	*Bwí-ya* (L)		
Luna	*Meécha*		

Nota: La (L) indica que la fuente es Lionnet y la (J) que la fuente es Johnson.

Sentimientos y acciones

Alma, corazón	*Yapsi*	Yo estoy gozando	*Sinea'le'ea*
Bellos (buenas cosas)	*Tuy*	Yo estoy gozando con la música, o yo estoy gozando con la fiesta.	*Ine pascopo lasine'a lea boitu, tutulic* ou *sualu gauyu olica 'apongua.*
Bello (para los hombres)	*?uhyói*	Yo estoy apasionado, estoy agitado, estoy loco	*Siaui caut chayala*
Bueno	*Tú'u-r-i* (L)	Bonito	*Tutuli*
Cosas bellas	*Tutú?im*	Bonito (J)	*tutúulikai*
Aterrorizar	*Wóm-te (Mayo)*	Tocar música	*Jí-pona*
Espíritu (La persona que piensa, la persona que vive)	*Sowac*	El alma llora (sin lagrimas)	*Sinepoana*
Estar loco, estar perdido	*Caut chayala*	Feo	*Júnne-ra* (L)
Estar triste (J)	*Sío-ka*	Fedo (J)	*Hántiaci*
Fiesta	*Páhko*	Lagrimas (J)	*opóawan*

(*continúa*)

(*continuación*)

Locura: La razón está totalmente fuero de ti; (la razón de pensar como un hombre)	Tautaarula	Placer sexual	*A'lea*
Loco (vacío de espíritu)	*Acasuac*	Llorar (J)	*buána*
Sentimientos y acciones			
Odio	*Om-tí-a* (L)	Llorar con lágrimas. Si él está triste, se dice que no se siente bien, o que el no está alegre.	*Caadlia ou caadlia capoana*
Él se perdió por culpa de ella	*Jamut Atautarula*	Llorar de alegría	*Adle aacapoana*
Él lo hace con gusto	*Si auculeca ajoa.*	Sentimiento	*'A inea*
Él resiente placer	*Si naucule.*	Sentir (J)	*síoktua*
Inconsciente (Lo que se hace sin querer)	*Kawi najta kaya*	Sentir mucho placer	*Aaucule*
Borracho	N*amuki*	Sufrir	*Ji-óko* (L)
Me gusta la fiesta	*Nee sipascu tutuli*	Muy bonito (J)	*jóotui*
Yo estoy contento	*A'leame*	Vida	*Jíapsi* (L)

Fuente: Elaboración propia con base en entrevista con Saulustriano Matus González (1994), Johnson (1962) y Lionnet (1977).

Vocabulario tarahumara[113]

La naturaleza		*Artes y objetos rituales*	
Águila	*Báwe*	Cantar	*Wikará*
Venado	*Chomalí*	Flauta	*Kusele*
Coyote	*Basachí*	Cascabeles	*Chanéguare (chanéguli)*
Flor	*Sewá*	Ebrio	*Rikulí*
Frijol	*Muní*	Música	*Semelíami (taquila)*
Muerto	*Mukú*	Sonaja	*Sáuli*
Lagartija	*Rochá*	Sonido	*Anéchani*
Tiempo	sin traducción	Tambor	*Rampóli*

(*continúa*)

[113]La mayor parte de los conceptos pertenecen al tarahumara de la sierra alta de los alrededores de Guachochi. Entre paréntesis la variante de norogachi.

(*continuación*)

Tierra	*Wée*	Violín	*Ravéli*
Remolino	*Ripí-bi-ri*		
Vida	*Bité*		

Fuente: Elaboración propia con base en Erilén López (1994).

Sentimientos, acciones y personajes

Alma	*Alewá*	Bonito	*Semáti*
Amor	*Nakiyá*	Gozar	*Inília*
Bello	*Semáti (ba'lloame)*	Feo	*Chátí*
Bello	*Semáti*	Miedo	*Majawá*
Felicidad	*Kánília*	Placer	*Inilítia*
Clímax	*Raósi (máximo esplendor del sol)*	Placer	*Ka' nília*
Consciente	*Ireé*	Llorar	*Nalaká*
Danza	*Awiwa'ami (awi)*	Reír	*Kachiyá*
Deseo	*Nakyá*	Sensación	*Inília*
Dolor	*Okó*	Sentimiento	*Inília*
Emoción	*Inília*	Sentir	*Néwanili (níli)*
Espantoso	*Majárami*	Sentir bonito (estética)	*Ka'nilia*
Espíritu	*Alewa (a'liwa)*	Sufrir	*Risíwara*
Éxtasis	*Wiaá (sexuel)*	Tocar	*Seméa (taá) (tá)*
Locura	*Lowí*	Tristeza	*O'-móna-ri*
Odio	*Kichí*	Rápido	*Weriga*
Horrible	*Chátí*	Ver	*Inéma*

Conceptos en lengua náhuatl

Abuelo	*Colohua*	Pintura	*Tlacuilolli, tlacuililiztli*
Bello, bonito	*Chipauac*	Pintura del cuerpo coros	*Tlacatlacuilolizitli*
Encanto, belleza (*gracia, hermosura)*	*Chipaualiztli*	Pensamiento (G)	*Nemachiliztli*
Danza	*Netotiliztli, maceualistli*	Soñar	*Ni, temiqui*
Danzar con las manos	*tito, naua*	Sonido	*Caquiztli*
Loco de atar	*Tlaueliloca*	Sonido de trompeta	*Taltlazcalliztli*
Alegría	*Teca paquiliztli*	Sufrimiento (G)	*Tlapaccaihiyouiliztli*

(*continúa*)

(*continuación*)

Gozar	*Papaquiliztli*	Sufrir	*Nitlaihiyouia, nitla*
Enfermedad	*Cocoliztli*	Tristeza	*Tlaocuxqui, tlaocoyani, tlaocoyaliztli*
Música canto	*Cuica, tlamatiliztli*	Vivir	*Nemi onen*

Fuente: Elaboración propia con base en Molina (1944) y Garibay (1940).

El mito moderno y la cosmogonía regional

¿Por qué es importante analizar el sistema mitológico en el contexto de la investigación etnoestética? En trabajos anteriores (Olmos, 1998 y 2005), vinculados estrechamente con los planteamientos aquí expuestos, discutíamos las relaciones entre el mito y la música, la creación del mundo de acuerdo con las creencias indígenas, así como las artes tradicionales y el mito en las sociedades indígenas del norte de México. En estos trabajos dejamos en claro que el mito es una parte susutantiva en la creación del objeto y es decodificado de acuerdo también con los referentes provenientes de los sistemas de la mitología regional. Retomaremos algunas de nuestras conclusiones para continuar el análisis de los objetos de arte indígena.[114] Conlcuíamos que en las sociedades tradicionales la mitología de estas sociedades posee una serie de temáticas que aluden al origen del mundo y que con estas cadenas significantes se construye al mismo tiempo la concepción del universo. Por esta razón, el mito como manifestación oral posee en sí mismo la característica de reproducir de manera codificada el conocimiento popular, manteniendo al mismo tiempo el conjunto de intersticios del pensamiento humano. Por el contrario, en las sociedades occidentales, urbanas o industriales el fenómeno de transmisión de conocimientos se manifesta de manera inversa. El mundo moderno en apariencia intenta hacer homogéneos ciertos patrones de una cultura "global" que impondría, hipotéticamente, una lógica de reproducción humana sin considerar la configuración étnica más elemental de las diversas culturas indígenas, sin embargo, aun cuando la cultura globalizante contemporánea transforma las culturas nativas hacia la "moderna diversidad cultural", cada cultura continúa conservando sus rasgos identitarios propios que marcan líneas de comportamiento cultural, con los que enfrentan el embate externo. En un momento dado este desfase y esta dominación por parte de las culturas globales puede no obstante nutrirse de la diferencia cultural. Las culturas étnicas en el interior de un estado nacional se comportan de diferente manera frente a este proceso, pues están di-

[114]En la historia de la antropología los etnólogos hemos estudiado la mitología tratando de sistematizar nuestras interpretaciones del sistema cultural. A finales del siglo XX, Claude Lévi-Strauss puso en su justo valor la dimensión inconsciente del análisis del mito; interpretación inspirada, como es bien conocido, en el recorrido teórico entre las lecturas de Freud y de la lingüística, como hemos señalado con anterioridad.

rectamente ligadas con la manera de concebir el tiempo y el espacio, que son atravesados por el discurso mítico.

La sociedad contemporánea lucha por formar un modelo de pensamiento que gobierne la ideología globalizante, sin embargo, como comentamos en otra parte (Olmos, 2005:68-71) si no consideramos los modelos del pensamiento tradicional, construidos a través de la memoria colectiva durante siglos, no será posible comprender la visión del mundo y de la realidad que rige las culturas tradicionales normadas por el inconsciente colectivo compartido por una sociedad. Los mitos de las antiguas culturas se transforman en forma y a veces en contenido, este proceso es estimulado por la actividad de las máquinas de imágenes de la tecnología contemporánea. La rapidez de la comunicación mediática, los textos, la música, los colores y las imágenes en general, han vuelto banal el proceso de conocimiento, anteriormente sagrado. Las novelas, las películas y tantos otros medios de producción onírica, han decompuesto y transformado fenómenos de satisfacción artística que hasta hace unas decenas de años no pertenecían a lo cotidiano y tampoco eran de fácil acceso. En este proceso es donde nos infiltramos en el lenguaje de los mitos de la modernidad, los que se mezclan con manifestaciones tradicionales con el único fin de construir los nuevos mitos de nuestro siglo, los cuales tendrán también un ciclo de transformaciones que regresarán con el tiempo hacia el conocimiento tradicional y de regreso a la modernidad.

En múltiples ocasiones insistimos en la importancia sincrónica del discurso mítico, descartando toda posibilidad de ser analizado formalmente como una linealidad discursiva, como un tema que se expone, se desarrolla y se cierra. Nada más falso. El mito no contiene una lógica causal, por consiguiente, el mito no responde a una estética del relato como si fuera una sola operación concluyente; dichas operaciones son de carácter análitico y se establecen con el fin de llegar a dilucidar su discurso:

> los mitos nos enseñan mucho sobre las sociedades de donde provienen, nos ayudan a mostrar los resortes íntimos de su funcionamiento, nos esclarecen la razón de la creencia, de la costumbre y de las instituciones cuya distribución parecía incomprensible a primera vista; por último, y sobre todo, permiten resaltar ciertos modos de operación del espíritu humano, tan constantes en el transcurso de los siglos y tan difundidos sobre espacios inmensos que podemos tomarlos como fundamentales e intentar encontrarlos en otras sociedades y otros campos de la vida mental en donde no se sospechaba que intervinieran, y en los cuales la naturaleza se verá a su vez esclarecida (Lévi-Strauss, 1971:571).

En el mito se presentan a menudo imágenes inaprensibles, surgen escenas y desaparecen; se nos muestran para poner en evidencia cómo nos pensamos a nosotros

mismos sin percatarnos de ello. Los personajes de nuestros mitos y de nuestros sueños aparecen y desaparecen sin motivo aparente. Las acciones pueden cambiar desde las más bellas hasta las más horrendas. Los relatos míticos poseen la capacidad de mantener estructuras sobre las que reposan y se construyen conjuntos simbólicos que desencadenan dispositivos que sirven de contenedores, en los cuales la colectividad deposita sus deseos inconscientes más intensos, sin tener acceso a ellos de manera ordinaria. Un mitema[115] nos reenvía a un tiempo que no existe de manera cotidiana; por esta razón los significados del discurso mítico nos atraen hacia la dimensión afectiva.

El origen del universo de los indígenas norteños

En toda mitología hay referencias al caos antes de la aparición del hombre (Olmos, 2005). Tal como lo comentamos, en el noroeste el mundo fue formado por una pareja o por varios personajes creadores.

La aparición de la cultura orilla al hombre a proveerse de los frutos de la naturaleza de los cuales dependen todos los de su especie, sin embargo, esta apropiación no se realiza sólo en lo material, sino también en la apropiación simbólica de los objetos. Dicha apropiación material y simbólica se realiza en todos los campos del conocimiento humano, desde la cocción de los alimentos, como explica Lévi-Strauss (1964) para el caso de los Bororo, hasta el consumo de los bienes de carácter estético que poseen, entre otras, la característica de representar la subjetividad colectiva. Como constatamos en nuestra región de estudio (Olmos, 2005), la apropiación de la naturaleza se establece a través de los objetos artísticos, llevados a la escena por los personajes creadores, quienes nos señalan, al mismo tiempo, los lugares sagrados que marcan el origen del universo. La representación cosmogónica instaurará, por otra parte, las interdicciones que normarán los patrones morales de la cultura.

Insistamos una vez más en la idea de que el tránsito de la naturaleza a la cultura no se presenta exlcusivamente en términos de producción material. La cultura aporta todos los fenómenos espirituales, incluyendo los aspectos artísticos y sensibles provocados por las interacciones con la naturaleza como fenómeno intrínseco a los seres humanos. Como vimos en nuestros resúmenes de la creación del mundo, la cultura se manifiesta de diversas maneras y nunca se presenta de manera aislada (Olmos, 2005:28-38). Como apuntamos en el conjunto de mitos editados en el libro *El viejo, el venado y el coyote*, en el noroeste la invención del

[115] En el estudio de la mitología, el mitema es una porción irreductible de un mito, un elemento constante, que siempre aparece intercambiando y reensamblando con otros mitemas relacionados de diversas formas, o unido en relaciones más complicadas.

fuego, la creación del mundo del fuego, la creación del hombre y de los animales o de la naturaleza está asociada al arte de la danza o de la música. El nacimiento de la cultura está articulado a la percepción de los fenómenos no materiales que se expresan en el mito, legitimando la parte espiritual de la cultura, representada desde la invariante memoria colectiva. El mito se transforma al narrarlo, cada persona crea y se recrea en la narrativa mítica, paulatinamente sufre transformaciones en la forma pero su contenido se modifica lentamente, manteniendo la estructura del goce original de creación; dicho contenido estructural es compartido entre aquellos que han tenido la riqueza de percibirlo y transmitirlo como discurso de creación para las generaciónes por venir.

La dualidad de los personajes creadores puede presentarse, sin embargo, en entes polisémicos que sufren transformaciones continuas y que a menudo poseen un principio dual. Así, el personaje que da origen a los primeros hombres y mujeres debe contener en principio los dos sexos; en el origen, cuando aparece el universo, los dioses creadores siempre estuvieron ahí. No obstante, el fenómeno dualista no se presenta de la misma manera en todos los descendientes originarios, pues aunque existe una nueva generación de personajes que pueden contener un principio dualista de transformaciones, las generaciones posteriores serán los descendientes de la pareja original.

Por otro lado, hay que recordar que los mitos de creación de estos grupos se encuentran relacionados con conjuntos míticos del sur de Estados Unidos, tanto con los grupos pueblos y los grupos del norte de Baja California como con la mitología mesoamericana.[116]

[116]En la mitología nahua prehispánica los universales sobre dualidad y desdoblamiento están presentes con Ometeotl como fuerza original de creación, quien se transforma para dar origen a los dioses Ometecuthli y Omecíhuatl, pareja de la cual nacen cuatro hijos: Tlatlahuqui Tezcatlipoca (espejo ahumado de color rojo), después Yayauhqui Tezcatlipoca (espejo ahumado de color negro), Quetzalcóatl (la serpiente de plumas de quetzal), y finalmente Omitecuhtli (señor de los huesos), llamado también Maquizcoatl (la serpiente brazalete), mejor conocida como Huitzilipochtli (colibrí del sur o colibrí zurdo). El monstruo que representa el caos es Tlaltecuhtli o Tlaltéotl, que será muerto por Quetzalcóatl y Tezcatlipoca. De la muerte de la diosa Tlaltecuhtli nacerá, el cielo y la tierra. Cada parte de su cuerpo constituye el sistema universal; esta diosa lloró durante varias noches pidiendo el corazón de los hombres, sus llantos no se escuchaban sino a través de la sangre de los sacrificados. Así, Huitzilopochtli y Quetzalcóatl son los continuadores de la creación del mundo, ellos formaron la pareja original: Oxomoco el primer hombre y Cipactonal la primera mujer. Al hombre se le ordenó cultivar la tierra, mientras que a la mujer trabajar el tejido. En esta creación existen también otras parejas: Mictlantecuhtli y Mictecacíhuatl, quienes se integran al inframundo; también son creados los dioses del agua Tlaloc (el vino de la tierra) y Chalchiutlicue (diosa de vestido de jade). [Castellón, 1987].

Cuadro 21. La cosmogonía del noroeste de México

	Tarahumaras	*Mayos*	*Yaquis*	*Seris*	*Pápagos*	*Pimas*
Creador del mundo	El padre y los osos	Dios, *Itom achai* Cristo, Adán	*Yomumuli*, *Yaitowi*, Dios	Mujer Pintada: *koo-mah;mm hakay'tahm* El pelícano, la caguama	El espíritu mayor, el hermano mayor, el mago de la tierra y el coyote	*Djibut maka* o chamán de la tierra, hermano mayor
Primer hombre	Pareja divina, los dos hermanos	Pareja divina, el rey Cristo, hombre nacido del arpa	*Yaitowi Yomumulim* Jesús	Mujer pintada	Montezuma y coyote	Chamán de la tierra, hermano mayor, Coyote y *siöno*
Madre del grupo o mujer divina	*	*Itom aye*	*Yomumuli*	Mujer pintada	*	La luna
Grupo de origen	*	*	Los *surem*	*	*	Les *rsasanatc, los oisllama*
Origen de los hombres después de la inundación	+	+	+	-	+	Origen después de una destrucción y una inundación
Personajes peligrosos	Osos, gigantes, serpientes, hombre blanco	Serpiente, hombre blanco	Serpiente gigante, hombre blanco		Zopilote moreno	Hermano mayor, serpiente de cascabel, zopilote
Enemigos de dios	Diablo, Hermano mayor	Diablo caifás	Diablo	*	*	*
Hombres pequeños	*Ro'lichi, irares*,		Surem	+	-	-
Gigantes	Hombres	Serpiente y hombres	Serpiente	Los hombres de Baja California	-	-
Creación a partir de la música, la danza o la pintura	+	+	+	+	+	+
Dirección de origen	Norte-este	Norte-este	Norte	*	Origen de la llegada de los españoles (este)	Este-oeste

Fuente: Cámara (1962), Crumrine (1973), Densmore (1929), Ochoa (1978), Olavarria (1979), Lumholtz (1945), Russell (1908), Burfgess (1985) y Painter (1986). Olmos trabajo de campo 1988-1998. + Presencia, - Ausencia, * Indeterminado.

Los personajes creadores

La pareja creadora, tanto entre los los yumanos como entre los tarahumaras, es representada comúnmente por dos hermanos gemelos o por un personaje animal y otro humano; por ejemplo, el hermano mayor o coyote en el caso de los pimas, siendo éste una de las muchas metamorfosis del demiurgo; es recurrente la presencia de seres pequeños, plantas o animales nacidos como consecuencia de la mutación humana, los que participan activamente en la creación del universo.

De acuerdo con una versión recogida por Lumholtz, los tarahumaras acaban con el caos cuando los osos comprenden "la obra de dar forma al mundo que antes no era más que un arenal". La gente baila yúmari y el mundo toma forma paulatinamente, sin embargo, en otro mito de creación tarahumara, Palma narra que el mundo se crea a partir del conflicto entre dos hermanos. Este mitema de los celos entre el hermano mayor y el hermano menor será también recurrente en los grupos yumanos de Baja California y Arizona, estudiados por Lévi-Strauss en *La alfarera celosa*. No obstante que dicho mitema está bien extendido en varios grupos del noroeste de México, existen otros que también son recurrentes entre grupos de la costa del Pacífico, yumanos y salish del norte de California, por ejemplo, tal como se muestra en *El hombre desnudo,* donde su autor señala que el héroe desciende del cielo por una cuerda o una cabellera.[117]

Los gemelos y el principio creador

Los gemelos son arquetipos del pensamiento mítico y aparecen frecuentemente en la mitología tarahumara, yaqui, cucapá y k´miai. Para estos grupos, el conflicto entre los hermanos desencadenará invariablemente el proceso de creación del universo. Entre los tarahumaras, por ejemplo, durante la persecución del hermano menor (asimilado a Jesús), por el hermano mayor (asimilado al diablo) surgen animales que muestran sus cualidades mediante las cuales ayudan a huir al hermano menor. En el caso de los yaquis vemos que los gemelos se manifiestan en varios personajes. Los gemelos (*Yomomumuil*) son uno o varios personajes que surgen a menudo como hombre o mujer, o literalmente como gemelos. En el mito "*Yomumulim* y los hombrecitos de Surem", este personaje aparece como una mujer que descifra las profecías de la rama parlante, mientras que en otro mito, "El origen de las fiestas", se trata de *Yomomulim*, los hijos gemelos de un cazador llamado *yomumuli* (Giddings, 1993:25-27 y 145-147).

En este mito, la rata *Bwiya Toli* otorga una flauta y un tambor, con los que se interpretarán las piezas para que baile el pascola.[118] Por otro lado, en la actual región

[117] En el caso de los Paipai es Coyote el que desciende del cielo.

[118] Pese a la fuerte presencia de personajes míticos vinculados con la religión prehispánica, entre los mayos y pimas Jesucristo y la Virgen ocupan un lugar importante como seres creadores al otorgar los instrumentos musicales. Entre los cahitas los bienes culturales pueden dividirse entre los de origen prehispánico y los de origen católico: la Virgen da los instrumentos de cuerda y la rata *bwya toli* otorga la flauta y el tambor.

fronteriza de California, un mito de creación cucapá y k´miai recogido por Hudson, Lee y Hedges (1979), menciona a una pareja de hermanos, el mayor, llamado *Teypakomat*, quien en otros mitos aparece a veces como dos seres distintos, *Sipa y Komat*, por ejemplo en la mitología cucapá, o como *Melti?ipá jala (u)* Coyote-gente-luna, entre los kiliwa. En estas culturas, lo mismo que con los tarahumaras, del conflicto entre los hermanos se origina el mundo, gracias a la contravención de las prohibiciones.

Como señalamos antes en el pensamiento cahita (mayo), Jesús funge como personaje creador (Olmos, 2005:229-235). Para los yaquis éste encarna tanto la figura de Cristo como la de *Itom Achai* (Nuestro Padre). Igualmente, dentro de los personajes creadores se sitúan *Yomumulim, Yaitowi* y la rata *Bwiya Toli* (Olmos, 2005:209-225). En la cultura pápago es el hermano mayor quien es considerado como una divinidad de origen, y ha sido relacionado inicialmente con el dios *I'toy* con Montezuma y con el jesuita Francisco Eusebio Kino. Otro personaje extremadamente importante en la creación y en las creencias de las culturas indígenas de la región es Coyote. Se le encuentra entre los pápagos y los pimas, pero también aparece entre los yumanos como creador y transgresor de las normas. En la tradición de los grupos del sur de Estados Unidos, Coyote se presenta también entre navajos, dakotas, cupeños y kiowas entre otros. En general, es un personaje chistoso, tramposo y ladrón, que intenta constantemente transgredir las reglas, o sacar provecho de alguna situación. A menudo es considerado como pilar del sistema de creencias por los grupos indígenas de suroeste de Estados Unidos: "Arquetipo de las pasiones humanas el *trickster* recorre el mundo en busca de aventuras, sus intestinos enrrollados alrededor de su cuerpo y provisto de un pene prodigioso. En el transcurso de sus aventuras épicas, Coyote complica pero también crea el universo" (Jacquin, 1991:244).

Entre los pápagos, por su parte, Coyote es el personaje que se salva de las inundaciones junto con el hermano mayor, ambos creados por el mago de la tierra (Olmos, 2005:153-156). Para los grupos yumanos de Baja California (kiliwa), en la representación del dios, Coyote-gente-luna es quien complica el origen del mundo quitando la oscuridad a todos los hombres y llevándosela en un costal, sin embargo, pese a recibir el saco cerrado con la consigna de no abrirlo y vigilarlo, es presa de su curiosidad y al abrirlo la oscuridad brota intempestivamente, regresando a la vida de los hombres y otorgando la posibilidad de tener al mismo tiempo el día y la noche en equilibrio (Ochoa:1978). De esta manera, el coyote representa las pasiones humanas más diversas. "El *trickster* simboliza en las sociedades llamadas 'primitivas' la ignorancia, la culpa moral y el pecado" (Jacquin, 1991:244).

A este respecto habría que interrogarse sobre el conjunto afectivo desencadenado ritualmente por este personaje. A nuestro parecer, Coyote, bajo el papel de *Trickster*, además de ser considerado como torpe e ingeuo, esconde habilidades y sabiduría que le hacen ser temido y respetado, sin embargo, retomaremos esta polémica al final del

próximo capitulo donde analizaremos el viejo sabio de la fiesta como otro arquetipo ritual de los grupos yoremes.

La inundación es un tema que está muy presente en la cosmogonía de los grupos del noroeste de México. Antes de la creación, el mundo no era más que sombras y nubes, había sólo oscuridad, y un conjunto de arena en donde se generaría la vida después de la inundación. A veces, los sobrevivientes de la catástrofe son cargados de soplo divino; en otras, el mundo es destruido a causa de la desobediencia de los hombres (Burgess, 1985:895 y Lumholtz, 1945:161)

Entre los mayos y yaquis el personaje que envía las inundaciones y cataclismos es una serpiente, sin embargo, en el caso de los tarahumaras, los que pueden mandar los males suelen ser los dioses o los seres pequeños. En el pensamiento pápago, por otra parte, el creador envía la inundación, no sin antes prevenir a Coyote y al hermano mayor sobre la hecatombe (Bancroft, 1883, citado por Olavarría, 1989:277).

Así, la destrucción se presenta como metáfora del inicio de la nueva era, en donde los héroes participan activamente en la reconstrucción del mundo.Los creadores adoptan otras características distintas a su origen ancestral, a menudo se transfiguran en nuevos personajes dentro de una lógica que no confronta la religión católica llevada por los misioneros.[119] De este modo, el hermano mayor de los pimas y pápagos se transforma con las misiones jesuitas y después con las franciscanas, que fundaron diversos pueblos de misión en Sonora.[120] Como analizaremos más adelante, el grupo franciscano, que llegaba a instaurar nuevas líneas de pesnamiento evangelizador, después de la llegada de los jesuitas debió cerrar y en algunos casos continuar con preceptos católicos e indígenas ya establecidos. Un caso ejemplar es el ya comentado de Eusebio Kino, que siendo originalmente jesuita, fue retomado por los franciscanos como santo regional, aun cuando se trataba de otra orden religiosa distinta; esto debido a que se le adjudicaban elementos propios del pensamiento prehispánico que los pápagos otorgaban a la figura del hermano mayor, sin embargo, para el clero secular estaba claro que Francisco Xavier, de los jesuitas, y San Francisco, de los franciscanos, no era el mismo santo.[121]

En lo que corresponde al grupo seri, las misiones cristianas no tuvieron gran influencia en este pueblo sino hasta mediados del siglo XX con la iglesia protestante, de tal suerte que sus personajes creadores no se trasformaron violentamente, no obstante, la caguama como creadora del universo seri todavía sigue estando presente en sus mitos y relatos, de la misma manera la mujer pintada tambien pertenece a este conjunto de seres creadores de la cultura seri.

[119]Véase el cuadro 21 sobre las características de los dioses y de los personajes creadores.

[120]Véase el capítulo anterior sobre la evangelización del noroeste.

[121]Los jesuitas establecieron el culto a Francisco Xavier, discípulo de Ignacio de Loyola. Francisco Xavier murió en China el 3 diciembre de 1552; el culto al santo jesuita fue retomado por los franciscanos celebrando el día de San Francisco de Asís, inspirador de la orden y muerto el 3 octubre de 1226.

En muchos casos el fenómeno de la identidad cultural contemporánea se articula con los personajes creadores, sin emabargo, esta representación del personaje no es siempre de la misma manera ni con raíces en la memoria colectiva en todos los grupos. Por ejemplo, entre los cahitas, la intensa participación de las misiones determinó la presencia de los dioses creadores. En la ctualidad es posible constatar la presencia de mútliples figuras cristianas que fueron acogidas perfectamente en el sistema religiosos yoreme, pese a que otros pesonajes rituales como el pascola y el venado como parte del sistema religioso antiguo persisten en la escena ritual sagrada.

Simbolismo y creencias en plantas y animales

El arte religioso de los grupos indígenas, por austeros que puedan aparecer a los ojos occidentales, es una fuente infinita de reconocimiento y de placer estético que se fundamenta en cualidades de especies animales y plantas altamente valoradas en la cosmovisión indígena.[122] Al interactuar con dichas especies, el hombre aprende directamente, debido a que se ubica como un ser más del sistema ecológico.

En este apartado se describe y analiza el simbolismo de animales y plantas que por su importancia iconográfica expresada en la cultura festiva y mítica sobresalen en las manifestaciones artísticas regionales de los grupos uto-aztecas del noroeste del país.[123] Así mismo, se señala la importancia que tienen distintas especies en la cosmogonía indígena regional, constituyendo así un complejo más amplio de representaciones simbólicas que son análogas a las de otras culturas vecinas, situación que desde luego nos conduce a la idea de un origen común de tales representaciones o un conjunto de relaciones comunes entre diversas culturas.

Al igual que los grupos de filiación uto-aztecas del norte, los antiguos nahuas del centro del país atribuían cualidades especiales a algunos animales como el venado, el jaguar, el águila y a plantas "mágicas", como los hongos, el *toloache* o el *ololiuhqui*. Dichas especies se articulaban, en diversos niveles de manifestación de lo sagrado, en el interior del propio sistema religioso, y este conjunto de representaciones mítico-religiosas pertenecía desde entonces a un sistema de símbolos regionales que se difundían más allá de las fronteras culturales del noroeste junto con otras imágenes poético-sonoras provenientes de especies animales, como el coyote y el venado, y elementos vegetales, como la flor, del altiplano mesoamericano.

De acuerdo con algunos trabajos arqueológicos y etnohistóricos, las culturas del altiplano mesoamericano mantuvieron diversas relaciones con las culturas del norte (Braniff,

[122]A propósito de la ciencia empírica véase Lévi-Strauss (1962). Sobre el arte de las sociedades tradicionales: Charnbonier (1961).

[123]Los uto-aztecas noroccidentales son los grupos pertenecientes al tronco lingüístico del mismo nombre, entre los que se incluyen yaquis, mayos, tarahumaras, pimas, guarijíos y pápagos. La influencia cultural de la simbología de los antiguos nahuas del altiplano mesoamericano se registra en cierta medida en algunas representaciones del arte de los indígenas del noroeste, aun entre yumanos y seris.

1994b). Por tal razón, pensamos que su influencia continúa expresándose en diferentes manifestaciones artísticas y rituales.

Tanto en el arte como en la mitología de los grupos del noroeste encontramos representaciones pictóricas de especies animales, como el venado, el colibrí, el coyote, la lagartija, la serpiente, el oso, la rata, además de aves y especies marinas, porque se piensa que poseen cualidades que evocan lo cosmogónico, o porque están asociadas a ritos de fertilidad, sexualidad, al bien o al mal, dentro de la concepción cultural festiva de estos grupos. Por otra parte, en las representaciones del reino vegetal quedan incluidas la flor blanca o roja, el peyote (*lophophora williamsii*), el álamo (*populus fremonti wats)*, el encino (*quercus fulva*), el pino (*pinus lumholtzii*), el palo fierro (*olneya tesota*), el palo de Brasil (*haematoxylon brasiletto karst*), el mezquite (*prosopis juliflora*), el madroño y otras especies utilizadas en la fabricación de instrumentos de música, cuyo proceso ritual simbólico se presenta en diferentes etapas, que van desde la producción del objeto hasta su puesta en escena.

No obstante, la permanencia de ciertos fenómenos artísticos, tal como sucede en otras culturas, las antiguas manifestaciones del arte indígena se transforman también en el curso de la historia. Por ejemplo, en la región noroeste, las creencias acerca de algunos animales o plantas que fueron introducidas por los misioneros jesuitas del siglo XVII se articularon con las ya establecidas, dando como resultado relaciones de permutación o yuxtaposición de significados y, en algunos casos, el fortalecimiento de algún símbolo original; conjunto de representaciones fue determinante en la recomposición de los sistemas estéticos indígenas en el nivel regional, en particular en algunas danzas y piezas musicales.

El simbolismo animal y vegetal en las creencias indígenas

La presencia de especies animales y vegetales en la mitología hace referencia a un mundo imaginario que se nutre de las representaciones más arcaicas. Así, entre los grupos indígenas, los animales participan directamente en la creación del universo, como en el caso de los tarahumaras, para quienes los osos aparecen desde el origen del mundo. Otra especie que tiene una función importante en la cosmogonía indígena es el coyote, por lo que es un personaje fundamental en la creación del universo entre pápagos, pimas y kiliwas de Baja California.[124] También aparece entre los mexicas, en la figura del dios Huehecóyotl, unido al dios del canto y de la danza (Ochoa*,* 1978; Densmore, 1932, González; 1991:81).

El coyote, aparece también en la mitología yaqui, pero se presenta preferentemente como un personaje burlado y no como creador, mientras que en la representación contemporánea de la Danza de Coyotes hace referencia el origen de una danza guerrera. En el corpus mítico de los yumanos de Baja California, el coyote, además de ser el personaje creador, hace las veces de personaje, bromista y tramposo, pero siempre indispensable en la cosmogonía.

[124]Estos últimos pertenecientes a la familia lingüística yumana.

Otro ejemplo más de participación animal en el origen de la cultura se encuentra en el mito yaqui *Yomummuli y los hombrecitos de surem*. En el mito, *Yomummuli* (Giddings, 1993:25-27),[125] que se presenta unas veces como gemelos y otras como "hombre o mujer creadores", logra descifrar el mensaje que emite la vara parlante a través de un sonido, con el que se advierte a los yaquis originarios sobre la llegada de los españoles. El mito señala que en el territorio yaqui, antes de la llegada de los conquistadores, existía un país de hombrecitos pequeños llamados *surem*. Por alguna razón que no explica el mito, *Yomummuli* descifra el zumbido de la vara parlante, incomprensible para el resto de la población. La vara anuncia que los *surem* serán colonizados, bautizados y jerarquizados. Al conocer la profecía, estos seres de pequeña estatura escapan a la conquista, transformándose en hormigas, ballenas, delfines y sirenas. El mito también precisa que los habitantes que no quisieron ir con los *surem*, se convirtieron en los actuales yaquis, quienes recibieron las enseñanzas católicas. Ésta es sólo una referencia de las evocaciones del universo animal, cuya naturaleza no se restringe a uno u otro reino, sino que depende de las representaciones que cada cultura otorgue a un ser particular.

A continuación mencionamos algunos de los animales y plantas que se conjugan con las creencias y prácticas rituales artísticas de los grupos del noroeste de México.

De todos los animales de esa región el venado (*Odocoileus virginianus*) es, sin lugar a dudas, el ser primordial en el sistema de creencias de los uto-aztecas noroccidentales. Pese a no existir muchas referencias míticas sobre él, se le considera como un ser originario capaz de otorgar la naturaleza a los hombres en toda su inmensidad, por lo que ocupa un lugar totémico y religioso en varios grupos étnicos del noroeste. Aparece en la mitología de la creación de los huicholes, quienes consideraban que de sus huellas y de su sangre surgirían los botones de peyote, tan recurrentes en su sistema de creencias. Además, forma parte de la danza del venado de las culturas yaqui y mayo, en cuya puesta en escena se representa la muerte de un *yoreme* o de un indígena. Por su parte, entre los pápagos se lleva a cabo la danza del venado "Bura" (*Odocoileus hemionus*), al cual se le canta y se le adora durante toda la noche. En menor medida, los tarahumaras retoman también la figura del venado, utilizando con el tiempo su cabeza para bailar *matachín*, representando así los movimientos del animal mediante su sacrificio simbólico.

[125]Narraciones de los yaquis Ambrosio Castro de Cocorit, Lucas Chávez, *Yaqui Myths and Legends*

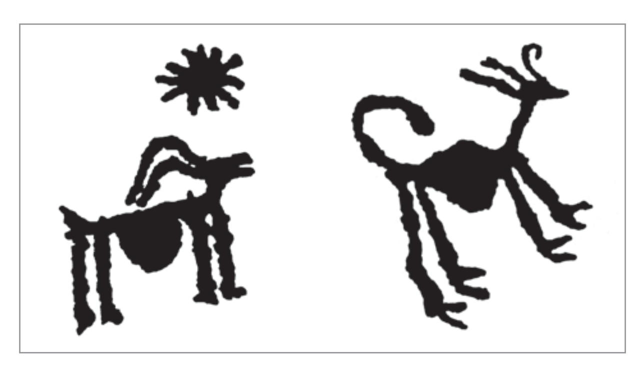
Figura 28. Representación rupestre de venado en el cerro La Proveedora



Fuente: Dibujo de Ballereau, 1988:24.

Actualmente, la imagen del venado se encuentra en ideogramas grabados o pintados en muchos sitios arqueológicos de Sonora, Sinaloa y Baja California. Sin tener una fecha exacta de dichas manifestaciones, se puede deducir que algunas de ellas podrían haber sido realizadas antes de la era cristiana, como es el caso de las pinturas rupestres en Baja California. La importancia del venado en la vida ritual actual, así como el conjunto de representaciones rupestres, nos lleva a pensar en un personaje arquetípico del noroeste de México.

Figura 29. Representación de venados



Fuente: Dibujo de Ballereau, 1988:26.

El venado

Entre los antiguos nahuas, el venado ocupaba un lugar importante en el calendario. Este personaje era una manifestación del dios del sol *Piltzintecuhtli* con el nombre de Siete flor (Ruiz de Alarcón, 1953, citado por Anders, Jansen y Reyes, 1993). Al sol,

llamado también *Tonatiuh,* el *luminoso*, se le ofrecían la sangre y el corazón de los sacrificados. La flor simbolizaba, por otro lado, la muerte de los guerreros.[126]

El venado es, efectivamente, la figura paradigmática de los cahitas, así como de los nahuas del centro y noroccidentales, y posee los valores de la más alta moral cahita. Es considerado como el animal totémico por excelencia que representa el mundo mágico de la naturaleza, por consiguiente, es la flor que, se opone a la parte animal y subterráneo de danzante de Pascola asociado con el chivo, animales venenosos y reptiles, como la lagartija, que como veremos más delante, se vincula en el calendario azteca con los genitales y con los vicios sexuales. A raíz de una serie de transformaciones semánticas que no analizaremos con detalle, el sacrificio del venado cahita es la metáfora de la muerte de alguna persona o de un guerrero. Para los aztecas, en cambio, los guerreros muertos sobre el campo de batalla iban directamente al sol, y regresaban bajo la forma de mariposa,[127] colibrí o venado (Duverger, 1979).

Canto de Venado

Donde revientan las flores amarillas
vuelas entre lo verde, mi verde colibrí
y yo te sigo gritando.
Qué es lo que tu dices, mi verde colibrí
Donde revientan las flores vuelas mi verde colibrí (Gill, 1983).

Con los cahitas, los significados contemporáneos del venado se traducen a la inversa, ahora el venado es sacrificado simbólicamente para ir al sol y regresar hipotéticamente como el espíritu de un guerrero.

Entre los huicholes, el venado es una de las metamorfosis del hermano mayor. Al mismo tiempo, las divinidades le otorgaron las plumas del águila, consideradas como sus cuernos. En la mitología huichol, el sol nace de un águila joven, construyéndose así la transmutación águila-guerrero/sol-venado. En otras palabras, entre los aztecas el guerrero águila muerto en la guerra, al igual que todos aquellos que mueren sobre la piedra de los sacrificios, se dirige al sol de la misma manera que el sacrificio del venado se ofrece a éste con la forma de carne seca. El venado recupera con los cahitas el simbolismo de antiguas transformaciones, como uno de los personajes sagrados arcaicos más importantes.

Una de las características sobresalientes del danzante de venado entre los cahitas, es el tipo de comunicación que establece con su entorno. En las pocas referencias míticas y

[126]Según las crónicas de Pérez de Ribas, los yaquis y los mayos tenían ritos en los cuales sacrificaban a los prisioneros de guerra, cortándoles la cabeza a manera de un *zompantli* azteca. Sin embargo, no se sabe si este ritual tenía un proceso tan complicado como el elaborado por los antiguos aztecas.

[127]Entre la vestimenta del danzante de venado cahita se observan también los sartales de capullos de mariposa que sirven como instrumentos de cuerpo enredados en las pantorrillas del danzante.

poéticas existentes, el venado nunca se presenta como un ser que se comunica por medio del habla. Esta situación se observa también en sus representaciones dancísticas. La gente conoce su importancia pero, a diferencia del Pascola, nadie se dirige hacia su persona, salvo los cantores que le señalan el mundo mágico del *Yoania,* al cual pertenece.

Canto de venado

Me gusta la flor del campo
por eso estoy dando vueltas a su alrededor.
Allá va el hermanito flor entre las ramas del monte (Varela, 1986b:131).
Yo soy el hombre-flor-venado que habita en el universo vegetal[128]

Además de tener un lugar privilegiado entre los nahuas noroccidentales, el venado se ubica también entre los indios del sur de Estados Unidos. Para los hopi, el venado es una evocación indirecta de danzas en las cuales participan los payasos rituales (Gill y Sullivan, 1994: 66-67 y 198).

En mesoamérica, al igual que en el noroeste, el venado tiene un lugar preponderante el séptimo día del calendario azteca de 20 días. Las glosas del código Tudela explican detalladamente el conjunto de asociaciones y las cualidades de los personajes que nacieron bajo el signo del venado.

El Venado de nuestra existencia física

En la piel de Venado –material sagrado para pintar los libros–, en la piel del antiguo padre creador, animal del Sol, Siete Flor Piltzintecutli y Tonacatecutli, el señor de nuestra carne, el dios de los alimentos; Xochipilli y Macuilxóchitl, dioses de las flores, la luz y la energía, fuerzas generadoras de la fertilidad; en la piel de todos los dioses venados que andan por el monte, no dominados dueños de la naturaleza pura, se inscriben los caracteres y destinos de cada día. En su cuerpo se explica nuestra existencia y se ordenan los tiempos y los significados (Ruíz de Alarcón, citado por Anders Jansen y Reyes, 1993:285).

La flor blanca (*Antigonon leptopus hook et arm*) y el carrizo (*Arundo donax*) se unen al conjunto de plantas de utilización ritual. La flor, o *sewa,* en la lengua cahita y tarahumara, es la metáfora del venado. En las canciones que se cantan en la danza del venado cahita se señala invariablemente al hermanito flor como representación de la naturaleza más sagrada. La flor es el venado y éste es la viva representación de la flor. El venado es la alegoría del sol, la vida y el orden ecológico que rige la caza y los bienes naturales. La

[128]*Inapo ne seua yóleme juya ániapo,* traducida por Gámez (1965:171) es: *Yo soy la flor indita que vive en el monte.* La traducción hecha por Hilario Molina en el trabajo de Varela (1987:132) es: *Yo soy el hombre flor que vive en el mundo de las ramas.*

flor es el juego y la alegría del nacimiento de una nueva época. Ésta posee así la capacidad potencial de transformarse en fruto y semilla y, por lo tanto, suministrar los alimentos cosechados durante el otoño. La flor condensa la vida en un abanico que al abrir otorga la simiente para la obtención de los bienes de la naturaleza.

Por otra parte, la flor roja se observa de manera constante en la decoración de las fiestas de los indígenas mayos y guarijíos. Con ella se identifican los cantores que participan en la danza del venado. Igualmente, se utiliza para identificar a músicos, al *alawacil* y a los organizadores de la fiesta. *Sewa* o flor es uno de los símbolos más fuertes de la concepción del mundo indígena del noroeste mexicano. *Sewa* es también el nombre de la máscara de los *chapayecas* o fariseos de la semana santa yaqui.

Pese a que existe la palabra *chómo* (cabeza) para designar la máscara en lengua cahita, la gente la refiere con la palabra flor o *sewa*, lo cual denota su carácter eminentemente sagrado. Por otra parte, en el pensamiento nahua, la flor es un elemento recurrente en la concepción de múltiples fenómenos de su cultura, incluyendo los rituales y la mitología. Entre los antiguos nahuas existían personajes divinos que eran flores o que tenían cualidades simbólicas de la flor, como *Macuilxóchitl* y *Xochipilli,* este último dios de la música y de las flores. La flor, o *sewa,* cahita mantiene un simbolismo cercano a la xóchitl mexica, que alude al juego y al sacrificio ceremonial dedicado a *Tonatiuh,* dios del sol; que en el caso de los cahitas es puesto en escena por el venado y el Pascola, o sabio de la fiesta, tal como lo veremos más adelante.

En lo concerniente al carrizo o a la caña, sabemos que en el pensamiento mexica mesoamericano a*catl* se traduce como caña "uno de los primeros días que comienzan con conjuntos de cuatro días, apareciendo trece veces, al igual que Lagartija, Serpiente, Agua, y movimiento en un tonalpohualli completo" (Anders, Jansen y Reyes, 1993:289). Por otra parte, en lengua cahita, la palabra *baáca* se traduce al español como carrizo, o *acatl* en la tradición náhuatl. Al igual que la raíz *atl* (agua) es el sufijo de la palabra caña, a*catl*, en lengua cahita aparece como *báa* (agua), prefijo de la palabra *baáca* o carrizo.

La planta carrizo indica un lugar de agua, por crecer en un medio acuático, como lagunas o lugares fangosos. Esta categoría –*báa*– se encuentra a menudo en la toponimia de la región cahita, la sierra del *bakatete*, que en realidad lleva el nombre de *bákatéebe* o carrizo alto; se ubica también con el nombre del pueblo de *bacoregüis,* palabra que designa el nombre de uno de los grupos cahitas ya desaparecido. En el mismo sentido, *bácum* o laguna, es uno de los pueblos yaquis. Así mismo, por el material con que están hechos algunos instrumentos musicales yaquis, es posible encontrar asociaciones acuáticas relacionadas con el carrizo, por ejemplo, *bacacusia,* que es una flauta de carrizo con la que se interpretan los sones de Pascola entre los yaquis y mayos. De igual forma, aparece el arpa de carrizo o arco musical, llamado *báka áapa*.[129]

[129]La misma raíz lingüística se mantiene en la región tarahumara. La planta sagrada de los tarahumaras es el *bacanowa*, palabra que proviene de la raíz *baká*, carrizo, y de *ba-wí*, agua. El *bacanowa* es la planta o el carrizo que brota de la tierra fangosa y del agua estancada.

En cuanto al mundo de las aves, éste también se encuentra vinculado a algunas actividades artísticas y rituales de la tradición nahua. Como vimos con anterioridad, el venado cahita se articula a la dualidad guerrero y flor. Por afinidad, el venado solar teje su polisemia junto con el águila (*áquila chrysaetos*), el cual posee una representación solar estrechamente ligada al poder, a la guerra, a la sabiduría y a la valentía. En la dualidad mesoamericana, el águila jugará un papel importante en la concepción celeste del universo. En la cultura azteca,

> el águila simboliza el mundo aéreo, y el jaguar el mundo cotidiano. El águila es característica de la fauna de las montañas desérticas del norte y se le encuentra asociado al jaguar (*Opanthera onca*) que vive en las tierras calientes de las costas del Golfo, manifestando de tal suerte el sincretismo deseado por los aztecas, entre la tradición Náhuatl proveniente del norte y los estratos culturales más antiguos que remontan al tiempo de los olmecas (Duverger, 1979:46).

La dualidad del águila se despliega gracias a su contraparte celeste, que le devuelve un sentido particular. Dicho de otra manera, el opuesto al águila es representado en Mesoamérica por la serpiente o por el jaguar. La serpiente emplumada es el ejemplo más evidente, y quizá el más antiguo, de representaciones prehispánicas de carácter dual. El personaje de la serpiente emplumada encuentra su imagen corporal en la divinidad Quetzalcóatl: la serpiente de plumas de quetzal.[130] El águila aparece así como el símbolo que inspira la personalidad de los caballeros águilas en la cultura azteca, quienes se preparaban prestigiosamente para la guerra con una formación rigurosa que los llevaba a ser la misma representación de la guerra.

El maíz (*Zea mays L.*) es una de las plantas que se unen a este sistema simbólico en donde participan el venado, el sol, el águila y el peyote, no obstante, el maíz proyecta signos vitales de creación y supervivencia inmediata; para el maíz, al igual que para otras plantas de carácter alimenticio, las referencias son más evidentes.

Además de alimento vital, el maíz es la representación de la abundancia y de la fuente de vida. En la creación del mundo tarahumara, y en Mesoamérica en general, el maíz aparece como un alimento altamente valorado que se relaciona con el origen de la cultura y como alimento se encuentra presente desde la creación del mundo. De acuerdo con el mito del diluvio, al inicio de la creación una pareja sobrevive al subir hasta lo más alto de una colina, trayendo consigo tres especies de maíces diferentes. El maíz se convierte así en una suerte de recompensa para los hombres que sobreviven a la catástrofe. De la misma manera, se narra en la creación del mundo que los tarahumaras danzan para los dioses, y éstos, en agradecimiento, les otorgan el maíz. En otro mito sobre el origen de los animales se señala que el maíz pertenece a los seres sagrados del mundo de arriba. Según esta idea, el maíz se vincula con el venado, las vacas, los

[130]El personaje de Quetzalcóatl estaba ya presente en la época preclásica en muchas representaciones olmecas.

borregos, las águilas y los pollos, los cuales en conjunto poseen un estatus sagrado en el mundo celeste.

Retomando el simbolismo antiguo del maíz, para los huicholes el peyote (*hi'culi*), el venado y el sol son detentores de una fuerza simbólica análoga a la del maíz, la cual se encuentra también entre los yaquis, con la salvedad de que entre éstos, como grupo norteño, no mesoamericano, esta creencia no aparece tan frecuentemente como en la cultura huichol. En dicha cultura, los cuatro seres –maíz, peyote, venado y sol– son divinidades de las cuales uno puede alimentarse. Considerando que el peyote nace gracias a un venado gigante que lo siembra en cada una de las huellas, el animal aparece como el creador de la vida y del maíz. Así, el maíz representa la vida y la vida es la representación del agua. Del mismo modo que el venado, el maíz representa un alimento sagrado. Para los huicholes el venado denota el agua, pues así como el peyote brota de sus huellas, el agua brotó también de sus cuernos. Por esta razón, entendemos por qué el maíz es rociado de la sangre del venado, propiciando la obtención de buenas cosechas y, por consiguiente, el mantenimiento de la energía vital (Duverger, 1979). "De acuerdo con los mitos huicholes, el maíz fue venado alguna vez y la principal fuente de alimentos en los primeros tiempos. Por esta razón también consideran como maíz a las reses y a las ovejas adquiridas a través de su contacto con los blancos [...] El hi'kuli es para ellos la planta de la vida, la vida del venado y la del maíz" (Lumholtz, 1986:49).

El peyote (*Lophophora wulliamssi*), junto con el bacánohua (*Scirpus atrovirens willd.*) y el toloache (*Datura meteloides*), se encuentran entre las plantas más apreciadas en el noroeste de México. Estas plantas, además de poseer un estatus espiritual, contienen sustancias psicoactivas.

El peyote y el bacánohua son utilizados entre los tarahumaras para casos de curación. Contrariamente a lo que se suele pensar del grupo yaqui, el peyote ya no es utilizado de manera colectiva. Los grupos que más lo consumen son los huicholes, los coras, los tepehuanos, y los pápagos en menor medida; también es consumido por otros grupos del sudoeste de Estados Unidos, como los navajo, los lakota y los cheyene. Por su parte, la acción del bacánohua en el sistema nervioso es todavía más poderosa que la del peyote, aunque su efecto se ve superado por las cantidades de teshuino ingeridas durante el ritual;[131] el curandero tarahumara la utiliza para comunicarse con los espíritus que le ayudan a sanar diversas enfermedades, como las producidas por la eficacia de elementos maléficos naturales, por ejemplo, el arcoiris y el remolino. Los tarahumaras tienen la creencia de que el bacánohua protege a las personas y a sus casas, pero si no se le respeta, platica o alimenta, la planta tiene la capacidad de hacer el mal.[132]

[131]El teshuino es una bebida hecha a base de grano de maíz brotado, molido y fermentado.
[132]Diversos grupos indígenas veneran a estas plantas mediante la música y la danza.

El macho cabrío

En otro subsistema de símbolos rituales encontramos al chivo, cuya introducción a América por los europeos no sólo fue física, sino que también fue hecha en representación simbólica. Pese a que el chivo es un animal de evidente introducción europea, esto no le quita un lugar importante en la cosmovisión indígena y en las creencias sagradas de los cahitas, los cuales lo guardan como animal vinculado estrechamente con el danzante de Pascola. El significado asociado a la idea bíblica del mal y de lo diabólico se presenta, en cierta medida, tanto en yaquis como en mayos, con algunas diferencias. En los ritos contemporáneos cahitas, el macho cabrío representa inicialmente la expiación de los pecados colectivos. En dicha culturas, este personaje animal tiende a poseer las características del cordero de Dios que soporta los pecados y las culpas de la tradición católica. En la tradición mayo, el personaje del Pascola (sabio de la fiesta) está íntimamente ligado al complejo semántico del macho cabrío. De acuerdo con diversos mitos sobre el origen del Pascola, este viejo de la fiesta aprende su oficio encantado por un chivo negro que evoca al diablo en la tradición religiosa mayo, mientras que el chivo negro provee revelaciones particulares a las personas que van a ser buenos danzantes de Pascola. El Pascola se convierte así en el personaje que representa al chivo negro en la imagen de su máscara. Tanto en los yaquis como en los mayos se observa la relación entre el Pascola y el chivo negro, no obstante, es más recurrente en la tradición mayo del sur de Sonora. El Pascola es el hijo del diablo, que se expresa con un lenguaje sexual, burlón y grotesco. Según el mito del origen, vivía con su padre el Diablo, en el norte, mientras que la Virgen tenía una fiesta en el oriente. Después, fue llamado por la Virgen para participar en la fiesta, sin embargo, aun cuando su padre lo previno sobre no dejarse colgar el rosario, la Virgen logró ponérselo junto con la cruz cristiana; por esta razón, pasó a pertenecer al mundo católico sin poder regresar con su padre Satán.

En este contexto, la cultura cristiana que los misioneros introdujeron en la región ha tenido un papel preponderante. El cordero de Dios, representado por Jesucristo, absuelve los pecados del mundo, mas en el caso del Pascola, el sacrificio se manifiesta en su danza, la cual ofrece para el bienestar común de los asistentes, de la misma manera como Jesucristo dio la vida por los pecados de los hombres.

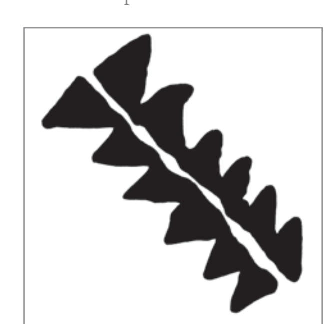
El chivo o macho cabrío, en la concepción occidental, no posee un papel en la moral más elevada de la sociedad. En la religión romana, este personaje representaba los rasgos de las perversiones y de los instintos más bajos. El chivo es un animal cuya significación se presenta a menudo en forma negativa: "cornudo, barbudo, velludo, membrudo y finalmente apestoso, este personaje ofrece en nuestra civilización un simbolismo claramente sulfuroso" (Biedermann, 1996:86).

Ciertamente, en la cultura occidental al chivo se le asocia con la ebriedad de Dionisos, con los sátiros y con el poder sexual, como un animal hitifálico (Biedermann, 1996), no obstante, la genealogía simbólica del carnero se remonta a la antigua civilización egipcia, como uno de los guardias del templo de Karnak, en el siglo IV a. C. En

la civilización egipcia, la adoración del dios cordero ya lo señalaba como un personaje relacionado con la sexualidad exacerbada.

Resumiendo, en cuanto al simbolismo del Pascola cahita (el viejo sabio de la fiesta), diremos que su representación como payaso ritual era un fundamento que se encontraba presente en diversas culturas antes de la conquista española. Como analizamos en otros trabajos (Olmos, 1992) este personaje posee una matriz evidentemente amerindia que se extiende desde la región del Altiplano mesoamericano hasta la América árida de los uto-aztecas norteños, incluidos los indios hopi, sin embargo, las representaciones del simbolismo sexual del macho cabrío, así como el simbolismo cristiano del cordero traído por los jesuitas a la región cahita, se fusionaron con las antiguas tradiciones rituales que hicieron del Pascola un payaso ritual que evoca el sacrificio,[133] junto con el *alawacil* u organizador de la fiesta.

Figura 30. Motivo rupestre en el cerro La Proveedora



Fuente: Dibujo de Beatriz Braniff, 1992. Origen: Caborca, Sonora.

Fotografía 23. Máscara del danzante de Pascola



Fuente: Fotografía de Miguel Olmos, 2008.
Colección particular de Miguel Olmos, 2008.

[133] De la misma manera que el cordero carga con los pecados de Israel en la tradición bíblica.

Fotografía 24. Chivo negro

Fuente: Fotografía de Alfonso Caraveo, 200. Archivo Colef.

Nuevamente el sentido bíblico de los animales y de los personajes rituales, en algunos mitos el Pascola se transforma en serpiente al tener malos pensamientos, lo cual es la viva representación de la maldad y del pecado, de la misma manera que el puerco se asocia a la posesión en la tradición bíblica. En la moral católica, estos personajes se contraponen y se complementan con los buenos principios cristianos. En las culturas del noroeste, la serpiente aparece como un personaje que siembra el miedo a la población, al mismo tiempo que provoca la alteración del orden universal. En un mito yaqui, la serpiente surge cuando se consuma una relación incestuosa. Se trata de un personaje llamado *Suawaka,* conocido también como San Miguel, que mata a la serpiente de siete cabezas que en realidad era un yaqui encantado que había cometido incesto (Olavarría, 1989).

Frecuentemente se ve a la serpiente como un personaje asociado al "caos", sin embargo, tenemos el ejemplo de la culebra acuática, un ser que representa lo contrario a la serpiente venenosa. En el mundo nahua, la culebra de agua no posee el signo de la maldad, sino de lo sagrado,[134] mientras que en la cultura de los huicholes, yaquis y tarahumaras la culebra de agua es extremadamente apreciada y se relaciona con el sol, el

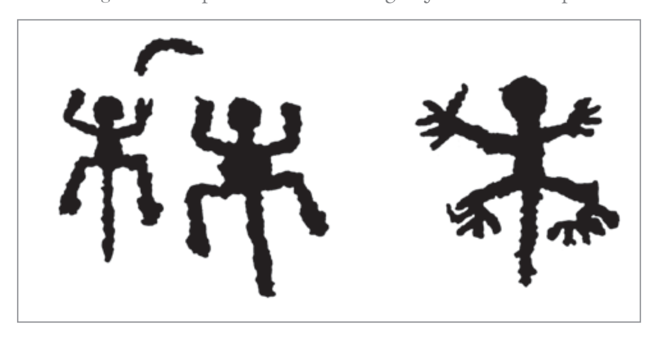
[134]Para los cahitas y huicholes el sol, el venado (*Odocoileus virginianus*), el peyote (*Lophophora williamsii*) y la flor, son seres privilegiados que muestran a los hombres las delicias del mundo sobrenatural, en particular todos los secretos y misterios de otros mundos cuya magia se opone al mundo cotidiano.

venado y la flor, que son seres imbricados con las representaciones solares (Varela, 1986 y Lumholtz, 1986).

Para los huicholes, el elemento sagrado atribuido a las culebras sobresale particularmente. Las culebras (*thamnophis eques*) son al mismo tiempo los dioses que otorgaron el agua al pueblo; para éste los ríos, el rayo y el agua que escurre sobre el sol son una culebra (Lumholtz, 1986:47). Por otro lado, entre los cucapá de las culturas yumanas, la serpiente surge como un animal que produce una inundación en el mundo. En la cosmovisión paipai, el monstruo *jalkutat*, interpretado inicialmente como dragón, toma el lugar de un animal representado como monstruo, que en realidad es una ballena que traga tanto a las personas como a los animales, no obstante, siempre existe la llegada del héroe liberador que acaba dando muerte al monstruo y liberando a la gente (Wilson, entrevista, 2007).

En cuanto a los reptiles, la lagartija (*Uta palmeri*), igual que la serpiente, es un animal que pertenece al mundo terrestre. En el mundo de los antiguos nahuas, la lagartija poseía, entre otras cualidades, la connotación de símbolo erótico; era considerada junto con la iguana un animal desnudo y longevo. En este marco simbólico, la representación de la lagartija se amolda perfectamente al simbolismo atribuido por mayos y yaquis. Este reptil es un personaje asociado al Pascola, y éste, por añadidura, evoca el prestigio y la invulnerabilidad. Mediante sus juegos eróticos, el viejo de la fiesta, junto con el venado, cumple un papel fundamental en los rituales cahitas. La lagartija simboliza la obtención de mucha prosperidad con poco trabajo.

Figura 31. Representaciones de lagartija en el arte rupestre



Fuente: Dibujo de Ballereau, 1988:33. Origen: Caborca, Sonora.

Dentro del sistema de creencias mexica, este reptil estaba asociado a las divinidades de la lluvia, por esta razón funcionaba como un indicador de la abundancia de agua (Anders, 1993 y Anders y Jensen 1993).

Entre los yaquis, la lagartija es uno de los personajes del *yoania,* o mundo del sueño, en donde se entra a través del sacrificio, de la música o de la danza. Por otra parte, en la cosmovisión tarahumara, los animales están separados radicalmente entre

aquellos que representan el bien y aquellos que están asociados al mal. En un mito sobre los dos hermanos –que representan a Jesucristo y al diablo, respectivamente–, estos personajes luchan entre sí con el fin de ganar un lugar en el cielo. El hermano mayor persigue incesantemente al hermano menor, sin embargo, animales como la abeja,[135] el águila (*Aquila chrysaetos*), el cuervo (*Corvux corax*), el venado (*Odocoileus virginianus*), el ganado, el conejo (*Sylvilagus aududonii*) y el zopilote (*Cathartes aura*) se convierten en aliados del hermano menor. El hermano mayor intenta entonces subir hacia el cielo, pero el zopilote (*Cathartes aura*), el cuervo, el águila y el aguilucho (*Buteo albonotatus*) impiden el ascenso del hermano mayor.[136] Durante la persecución que el hermano mayor emprende contra el hermano menor, el primero sube a un gran árbol representado por un álamo (*Populus fremonti wats*). Cuando el hermano mayor se percata de que el hermano menor va a trepar al árbol, trata de derribarlo con un hacha, pero al intentar cortar el tronco éste vuelve a retoñar con cada golpe del hacha.

En la cosmogonía de los pimas y pápagos, Buitre Moreno participa directamente en la creación del mundo. Este personaje es el gran enemigo del hermano mayor. Buitre Moreno mata cuatro veces al hermano mayor y éste resucita finalmente para volver a formar el mundo con las cosas que Buitre Moreno ya había construido. Así, se muestra como enemigo del creador, pero se convierte, paradójicamente, al igual que Coyote, en uno de los personajes creadores. Esta variante del mito tarahumara muestra un árbol en el momento en que el hermano mayor persigue en el cielo a Buitre Moreno, quien le había dado muerte anteriormente. En medio del cielo, el hermano mayor encuentra el árbol parlante y le arranca las ramas que le otorgarán el poder en cualquier parte del universo (Hubert, 1883).

En un mito tarahumara sobre el origen de los hombres y de los animales se pone de manifiesto que los animales ligados a los personajes malvados destacan por su papel negativo, encontrándose entre éstos los puercos, los perros, los burros y los caballos, incluyendo en este apartado al hombre blanco como personaje malévolo. El puerco posee así el sentido bíblico de animal sucio, ligado directamente con el diablo al igual que el chivo. En este conjunto se sitúa también a la liebre (*Lepus callotis*), debido a que se alimenta de desperdicios y de carroña.

En lo concerniente a las aves, éstas ocupan un lugar particular en el simbolismo regional. Existen los pájaros de noche y los pajaritos que (entre los yumanos) pueden aportar mensajes a las personas perdidas en medio del desierto o en el bosque. Entre los mayos existe una versión particular sobre los pájaros de la noche. El tecolote (*Aegolius acadicus*), por su parte, se presenta como compañero de los fariseos que matan a

[135]Las abejas son señaladas en la mitología de los mexicaneros, pues éstas destacan particularmente en la mitología mesoaméricana.

[136]Este mito fue narrado y escrito por Erasmo Palma el 4 de agosto de 1983. El mito se recopiló del archivo de Radio Guachochi del INI.

Jesús durante la semana santa, por consiguiente, el ave se convierte así en un aliado del diablo hasta llegar el sábado de Gloria.

En el mundo mesoamericano, el tecolote tiene una representación muy precisa. Este pájaro nocturno es el equivalente del coyote entre las culturas yumanas, pues ambos anuncian la muerte de alguna persona. En la Sierra Tarahumara, actualmente circulan diversos mitos entre la población a propósito de los pájaros maléficos. Tal es el caso del pájaro *goló* que, por ser imaginario, posee danza y música particulares.

El *goló* vuela durante noviembre en dirección oriente y se le ve volar de regreso durante marzo. Según las creencias tarahumaras, estas aves tienen un tiempo límite para desplazarse y viajan sólo durante la noche. La gente dice que los *golós* se alimentan de unos seres pequeños, o enanitos, quienes a su vez comen únicamente el aire o las esencias de los alimentos.[137] Al igual que estos seres pequeños, en algunas referencias se señala que los *surem* de los yaquis se alimentan del vapor que despiden los alimentos.

Conclusión

Este capítulo fue consagrado a dos reflexiones. Inicialmente una introducción al contexto teórico de la etnología estética y sus implicaciones respecto al lenguaje y posteriormente al análisis de los elementos cosmogónicos de la mitología. En este sentido, ha sido importante destacar las características de los personajes que crean el mundo según las antiguas creencias de los indígenas de la región. En este mismo contexto de interpretación de creación, en esta última sección abordamos el simbolismo de animales y plantas también como parte de la religión indígena, pues éstos a menudo –al igual que otros demiurgos– tienen un sentido simbólico de múltiples transfiguraciones y metamorfosis, y evocan al mismo tiempo sentimientos como el miedo, el erotismo o la farsa, como es el caso de Coyote. Por otra parte, las representaciones simbólicas de animales y plantas, lejos de ser representaciones aisladas, se insertan perfectamente en una región iconográfica artística que sugiere a menudo una matriz común. Otro de los patrones simbólicos de animales y plantas observados en la región se encuentra en el sistema de canciones y sones rituales alusivos a especies animales y vegetales que se expresan a una hora específica en el tiempo del ritual. En prácticamente todas las culturas del noroeste, al inicio del ritual participa un ave, generalmente un canario, posteriormente, entran en escena animales relacionados con cierta hora del día y la noche, así como del amanecer. La hora del día da la pauta para la participación de tal o cual especie animal o vegetal. Este sistema ritual indica perfectamente que la lógica del pensamiento indígena está hecha de representaciones de seres de la naturaleza. El sistema simbólico, animal o vegetal, del arte de estos grupos responde a arquetipos compartidos a menudo con algunas

[137]Desde la perspectiva taxonómica las aves que pudieran entrar en esta descripción son el águila, el buitre o el cóndor californiano (*Gymnogyps californianus*), ave de gran tamaño que sobrevoló alguna vez el noroeste mexicano, en particular el norte de la península de Baja California.

culturas vecinas. El imaginario estético se diversifica en relaciones múltiples en el interior de los sistemas dancístico, musical, de vestimenta o instrumentación musical de cada grupo, y este es un conjunto artístico cubierto por referentes míticos de un sistema simbólico que se articula con el Altiplano mesoamericano y con el sur de Estados Unidos.

En una recapitulación de los principales personajes animales y vegetales, podríamos decir que el venado es una deidad que se encuentra presente, en mayor o menor medida, entre los yaquis, mayos, pápagos y tarahumaras. Especialmente entre los tres primeros, su presencia religiosa se registra en la vida ritual contemporánea. En cuanto a la serpiente y a la lagartija, el papel de transgresión de la primera y el erotismo de la segunda, parecen ser un símbolo generalizado en la región. El chivo negro es un animal mayormente asociado a los cahitas, cuyo simbolismo sexual se mantiene con su raíz occidental. Por otro lado, el payaso ritual como personaje es común entre los nahuas contemporáneos del centro del país, lo cual sugiere una matriz común arcaica de origen. Aparte de éstos, las especies del álamo, mezquite, palo de Brasil o de carrizo son también comúnmente usados en rituales entre algunos grupos. En la diversidad regional pudimos encontrar, mediante el análisis de la mitología, la ritología y la observación directa, así como la difusión de algunos rasgos que indican ciertos elementos comunes. Como señalamos al inicio, la realidad del sistema simbólico supera ampliamente todas las clasificaciones que se puedan tener de animales o plantas. En las culturas indígenas, la transmutación y la permutación simbólicas están presentes y en constante cambio. Los animales se articulan con las plantas y viceversa. El simbolismo de ciertas especies, animales o vegetales, ha permitido que los grupos indígenas reestructuren y cambien algunas creencias de su sistema religioso. De esta forma, los individuos se reconocen mediante representaciones de carácter artístico, como parte de un sustrato que les permite reconocerse como grupo étnico, sin embargo, el objetivo no era agotar el análisis simbólico, sino avanzar algunos puntos de interpretación, que seran utilizados en los próximos capítulos sobre la música, la danza, los objetos artísticos y el sistema religioso a nivel regional.

•

Sistemas de representación: Música y danza

Dios "Tezcatlipoca" dio el canto al hombre,
con el único fin de que el sol le escuche cuando él le canta;
Dios también advirtió a las otras gentes de no responder nunca a este canto,
porque de lo contrario Dios se los llevaría con él

(Mendieta, 1945:86-87)

El objetivo de este capítulo es analizar y dar cuenta de los objetos estéticos tangibles e intangibles. Los objetos que llamamos abstractos e intangibles los ubicamos en la estética temporal, es decir, en la música y en la poesía, sin embargo, no se encuentran disociados unos de otros, ya que la poesía oral está invariablemente asociada al canto, la música, la danza y al mito.

En la segunda parte del capítulo, mostraremos de forma breve los objetos etnográficos articulados preferentemente con las artes rituales, aunque éstos pueden presentarse ocasionalmente como objetos cotidianos. En la última parte del capítulo, propondremos una aproximación a los sistemas de creencias de la región, con el fin de observar y estudiar la manera como los diversos pueblos comparten elementos de una cultura religiosa común y, por otro lado, estar en posibilidad de definir la región en términos de la creencia. En el análisis del sistema de creencias de los pueblos del noroeste, por una parte, encauzaremos las creencias y los símbolos míticos trabajados en el capítulo anterior; por otra parte, el análisis del sistema dancístico y musical, en tanto prácticas fundamentales de la vida religiosa de los indígenas del noroeste, nos dará los principales ejes de referencia.

La música y la danza indígenas

Parece que Coyote era
"un tipo muy salvaje
que nadie había visto nunca"

(Frances Densmore, 1932:91)

Al igual que otros campos de la cultura, la música y danza indígenas se aprecian por las relaciones que establecen con otros campos del conocimiento

artístico. El sentido y fundamento de las apreciaciones que se tiene de estos fenómenos están dados por las representaciones simbólicas. En algunas culturas indígenas del noroeste, los objetos rituales que intervienen en la música y la danza provienen de una compleja concepción del mundo. Los sonidos y el sistema musical son en realidad la representación de la cultura sensible.

En otros trabajos hemos insistido en la importancia de analizar la música en su dimensión estética (Olmos, 1998), al indicar que era necesario poseer el contexto mítico, así como el contexto social de la cultura de estudio, para entonces comenzar el trabajo de codificación del discurso estético musical indígena. Señalábamos que el motor de los principios estéticos de una cultura proviene de esta visión del mundo construida con el pasar de los años y que otorga sentido a cada manifestación artística.

Dichos principios estéticos del arte dancístico y musical, se han construido a través de la historia de la región. En el noroeste, como es bien conocido, la Conquista trastornó diversos campos del conocimiento original de las culturas indígenas de caza-recolección así como algunos grupos con producción agrícola esporádica. Las misiones jesuitas trastocaron las creencias con la evangelización, introduciendo al mismo tiempo una nueva concepción del mundo del tiempo y de los espacios, y de los símbolos religiosos. Las creencias que antes eran llamadas vulgarmente politeístas, asociadas al mal y a las idolatrías paganas cambian en cierta forma. Por ejemplo, el sistema occidental de música, utilizado fuertemente como canales de siglos de conversión, se imponía frente a otro sistema sonoro musical basado sobre todo en instrumentos de percusión, algunas flautas y melodías cantadas. En la época prehispánica el único instrumento de cuerda utilizado era el arco de una sola cuerda, tocado actualmente entre yaquis, tarahumaras, seris, huicholes, coras y mexicaneros. Los actuales instrumentos de cuerda como el violín, el arpa, y la guitarra fueron completamente introducidos por la Compañía de Jesús y por militares que formaban parte de los primeros poblados mestizos y criollos del norte de la Nueva España, sin embargo, desde entonces, ni la complejidad ni la apreciación de los sonidos y de los movimientos corporales ejecutados por la cultura indígena dependían de la diversidad instrumental, sino de la carga religiosa asociada con esta práctica.

Por otro lado, a través de algunas sonoridades de instrumentos antiguos, así como de las diversas prácticas musicales de los grupos indígenas contemporáneos, se pueden deducir algunos rasgos de la música anterior a la época de la Conquista; es posible situar elementos sonoros no prehispánicos confrontándolos con las escalas e instrumentación de la música indígena contemporánea. Por otra parte, es posible analizar y delinear las huellas de las principales referencias simbólicas que persisten en la concepción ideológica introducida por la religión cristiana, sin embargo, puede parecer muy arbitrario, ya que los diversos cambios de música original pudieron tener diferentes formas de resistencia frente a los ritmos occi-

dentales. Dicho de otra manera, la recomposición de los sistemas de música indígena dio como resultado las más variadas manifestaciones, que intentaban mantener una diferencia con relación a la sonoridad temperada de la música occidental. En un determinado momento la música indígena puede ser considerada como prehispánica en el aspecto instrumental, pero con la influencia de la armonía occidental. Es posible hallar también el caso contrario: se encuentra música y estilo completamente indígenas interpretados con instrumentos europeos. Así podemos encontrar formas musicales gestadas muy probablemente en la colonización que no corresponden íntegramente ni a un sistema de origen ni a un sistema occidental, como lo muestra la música mestiza, que si bien posee rasgos culturales de ambos conjuntos se perfiló como un sistema independiente.

El mito y la estética coreográfica musical

En algunos temas míticos analizados en el inicio del capítulo anterior, identificamos la aparición del pensamiento estético musical en la cultura. Este tránsito de la naturaleza a la cultura se lleva a cabo por la dotación de bienes musicales como canciones e instrumentos que los dioses hacen a los hombres. Por ejemplo, en el mito de la creación recogido por Ochoa Zazueta (1978) entre los kiliwa, se indica que el Dios *Meltí ?ipá jalá(u),* el dios Coyote-gente-luna, crea el mundo y la sonaja al arrancarse uno de sus testículos. Una vez que obtiene la sonaja de su escroto, le es posible crear el universo y los animales, como el venado y las aves, o las plantas y la luz. En otro mito cucapá recogido por Kelly (1977), se narra que cuando muere el dios *Sipáa,* éste canta una pieza en la que revela a sus hijos el sentido de las obligaciones rituales funerarias. Acto seguido, los hijos de *Sipáa* envían a Coyote hacia el sol con el fin de traer el fuego; en ese instante aprovechan su ausencia para cremar el cadáver de *Sipáa*. De su cuerpo surgen una serie de cantos que dan origen a las canciones de los ritos funerarios. De manera similar, en la variante del mito Kiliwa recogido por Ochoa Zazueta (1978), el Dios *Meltí ?ipá jalá(u)* muere, pero no existe persona alguna que sepa cantar las cuatro canciones de la muerte (tal como se canta hoy en día en las ceremonias del *lloro*), porque en aquel tiempo nadie las había enseñado a los hombres. El Dios *Meltí ?ipá jalá(u)* reconoce que "sin canciones mortuorias él no podría regresar a su casa, al sur, donde todo es cóncavo amarillo y perfecto". Poco tiempo después, el dios *Metlí ?ipá jalá(u)* se convierte en pajarito, –al igual que el ciclo de canciones–, y emprende el vuelo en busca de alguien que pudiera cantar.

En su afán por castigar a los hombres por no conocer las cuatro canciones mortuorias, *Meltí ?ipá jalá(u)* o Coyote-gente-luna, recoge lo negro del cuervo en un costal y con ello la noche. Esta acción tiene como objetivo mostrar a los hombres que la noche es tan necesaria y benéfica como el día. El paquete donde se guarda la noche

fue guardado por Coyote y por varios animales, sin embargo, la curiosidad es más fuerte que él, y abre la bolsa dejando salir súbitamente la noche en todo el universo. De esta manera, el dios *Meltí ?ipá jalá(u)* acepta que no es culpa de sus hijos de conocer las canciones. Desde entonces el dios Coyote-gente-luna *Meltí ?ipá jalá(u)* enseñó las canciones de la muerte al león, para que éste a su vez se las enseñe a sus hijos y éstos a sus nietos.

En cuanto a los mitos cahitas se observa que los personajes expresan juicios sobre la belleza de la música; los gemelos *Yomumuli* escuchan las piezas de música más bellas tocadas por la rata *Bwiya Toli*. Con los mayos, cuando el Pascola establece el pacto con el chivo negro, escucha la música más bella que jamás haya escuchado. En la mitología mayo, Jesús y San Pedro suministraron los instrumentos de música de cuerda, mismos que son la antítesis de *Yomomulin* y la rata *Bwiya Toli*; oposición evidente en los espacios y en los tiempos rituales cahitas, donde se interpreta la danza de Pascola con instrumentos de cuerda y después con flauta y tambor. Para los yaquis los bienes culturales musicales se dividen entre dos personajes; uno de origen católico y otro de probable origen prehispánico. Por un lado la rata *Bwiya Toli* otorga flauta y tambor, y por otro la virgen y Jesús crean las fiestas e instrumentos de cuerda, respectivamente.

En otros mitos elaborados a partir de la época poshispánica, se señala que Jesús crea las danzas de Pascola, coyote y venado, mientras que la Virgen María crea la danza de Matachines. De todas éstas, la que representa un fuerte simbolismo de origen occidental es por un lado la danza de Matachines, cuyo origen se encuentra muy cercana a la danza de moros contra cristianos y, por otro lado, la danza de Pascola en su fase de acompañamiento con instrumentos de cuerda, violín y arpa.

Cuadro 22. Música y creación entre los yaquis

	Música	*Danza*
Jesús	Crea los instrumentos de cuerda; crea las fiestas	Pascola, coyote y venado
María (Eva)	Crea la fiesta; crea el color rojo	Crea los Matachines
El diablo	Padre de los pascolas	Envía a sus hijos pascolas a la fiesta
Bwiya toli (animal subterráneo)	Crea el tambor y la flauta	Es el primer músico de la danza de Pascola

Fuente: Elaboración propia con base en Painter (1986), Giddings (1959), Olayarria (1979), Fabila (1940) y Olayarria (1991).

Panorama general de las músicas y de las danzas indígenas

La música y la danza de las culturas indígenas están invariablemente involucradas en el campo de lo religioso y de la fiesta. La palabra que se aproxima a la noción de música en la lengua de los yaquis es *buica*, y literalmente significa *canto*. Para señalar la acción de danzar se utiliza la palabra *yiria*. En la lengua nahua que sería la lengua a raíz de las lenguas uto-aztecas, la palabra que define la música es *cuicatl*. De cualquier forma la palabra música como la concebimos en español no existe en sentido estricto de la concepción indígena. La música percibida sólo como sonoridad no posee sentido alguno si ésta no es utilizada o referida a algún objeto en particular. La música es sobre todo canto; pero el canto para la danza, y la danza para la fiesta y para los ritos religiosos de las culturas indígenas.

La manera en que podemos definir la música y la danza sería la sonoridad y los movimientos producidos desde una perspectiva cultural establecida con una intención estética. Así, la desimbolización de la música nos permite acceder a sus códigos sensibles sonoros y dancísticos pues, en el caso contrario, estas manifestaciones continuarían siendo sólo sonidos y movimientos extraños para los oídos y los ojos externos a la cultura. De entrada, la música no sólo se entiende a partir del modelo musical occidental, la armonía traída de Europa se canalizó mediante instrumentos armónicos como el órgano y los instrumentos de cuerda, los cuales tienen presencia entre los grupos cahitas, pápagos, pimas, guarijíos y tarahumaras, sin embargo, entre los seris y los grupos yumanos de Baja California no se dio el desarrollo de los cordófonos entre los indígenas por problemas en la evangelización, lo que implicó que una gran cantidad de piezas del repertorio tradicional indígena no fueran cuadradas por la escala occidental de siete sonidos ni por los modos eclesiásticos. Situación similar encontramos entre los cantos de la danza de venado ente los cahitas, las flautas de los yaquis y mayos, el yumari, los tarahumaras, los cantos de la tuburada, entre los guarijíos, el canto o los seris y finalmente los cantos de la tradición yumana acompañados de una sonaja, no obstante, las melodías, sobre todo en la música de cuerda, recibieron alguna influencia de carácter modal.

Por otra parte, la música indígena o sonoridad ritual se vincula de forma constante con lo religioso y se muestra así como componente indisoluble de las manifestaciones dancísticas, de tal suerte que las manifestaciones de la música y de la danza se convierten a menudo en una suerte de plegaria.

Cuadro 23. Principales danzas del noroeste

	Venado	*Pascola*	*Matachines*	*Fariseos*	*Yumari o tutuguri*	*Bacánohua o del hícuri*	*Danza de coyote*	*Danza de la lluvia, del cucu, del víkita y del venado bura*	*Cantos de la semana santa*	*Kurkurii*
Mayo	+	+	+	+	-	-	-	-	+	-
Yaqui	+	+	+	+	-	-	+	-	Rezos y plegarias	-
Tarahu-mara	+	+	+	+	+	+	-	-	Rezos y plegarias	-
Pima	-	+	-	+	+	-	-	-	+	-
Pápago	+	+	+	+	-	+	-	+	+	-
Guarijío	-	+	-	+	+	-	-	-	+	-
Seri	+	+	-	-	-	-	+	-	-	-
Yumanos	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+

Fuente: Elaboración popia con base en tabajo etnografico del autor (988-1998). + Presencia, - Ausencia.

En la época actual muchas tradiciones se transforman rápidamente. Entre éstas se encuentran las danzas guerreras entre cahitas, pimas, pápagos y seris, al igual que muchas ceremonias de curación, debido a que dichas prácticas eran las más condenables para la moral cristiana.

La música de los yumanos

Las culturas yumanas, entre las que se cuentan los paipai, los kiliwa, los cucapá, la k´miai y los cochimí, poseen igual número de prácticas religiosas que los vecinos pápagos o pimas, sin embargo, estos grupos siempre fueron más golpeados por el desarrollo de la sociedad colonial y las misiones religiosas, que hasta principios del siglo XX impedían ceremonias indígenas no católicas, entre las que se cuentan danzas guerreras y ritos de iniciación con toloache. Dentro de este conjunto de prácticas, se habla de varias modalidades sonoras que podríamos enmarcar como música y danza religiosa. Los grupos yumanos han conservado la tradición de cantar como lo hacían los dioses. La música de los yumanos es simple en apariencia, los cantos se hacen acompañar sólo de una maraca, tal como los hacía el dios Coyote-gente-luna.

La música yumana posee al menos cinco variantes que se pueden clasificar *groso modo*, en igual número de géneros: *a*) cantos de fiestas relacionados a veces con cantos cosmogónicos, *b*) cantos de *lloro* o de funeral, *c*) cantos de juego de peón, *d*) cantos de cuna o de temas cotidianos y, por último, *e*) cantos de curación. No obstante, este último género requeriría otro espacio de reflexión, pues éste concentra las creencias más antiguas sobre los trastornos del alma. Cada una de estas divisiones es divisible entre sí de acuerdo con otros parámetros simbólicos de la naturaleza, como en el caso de los sones chitas que refieren a ciertos animales, plantas y personajes.

En muchas culturas indígenas del noroeste, la música engloba y articula la danza, el canto y los sonidos rituales, así como actividades lúdicas y artísticas de diversa índole. Lo que en español llamamos música, en k´miai se denomina *schkil*, que significa tocar un instrumento, sin embargo, la palabra ruido, traducida como *schumaj* en k´miai, suele evocar también las expresiones sonoras musicales. Para los k´miai, la acción de cantar se nombra en la lengua como *shiayio,* mientras que la palabra canción se traduce como *schaiyó*. El concepto que utilizan para la acción de bailar es *imaik*.

Los sonidos rituales y el sistema musical son en conjunto la representación de una realidad estética en términos acústicos. La música indígena está fuertemente cargada de referentes estéticos provenientes de la mitología de origen, por eso es incomprensible sin el conocimiento de dichas evocaciones.

Entre los yumanos, por ejemplo, el inicio o inauguración del evento *tawesii* indica la participación de ciertos cantos de inicio. Posteriormente, el cantor interpretará piezas que indican la caída del sol *Ña Ojap Mashuña, Ña Ojap Makiwi*, o *Ña Ojapa May Hapu,* para proseguir con los cantos de la medianoche *Tiña Skap, Tiñab Xub Luy*; los de la pajarita, *Xakwilmet,* de la madrugada *Main Nmsapa, Bitchkware*, y finalmente los

del amanecer, *Nña Chipaket*, y de la despedida *Iyan Mole*. Cada uno se divide en subgéneros de animales específicos, como son los cantos de la pajarita y de otros animales que aparecen a cierta hora de la caída del sol, de la madrugada o del amanecer. A menudo, ciertas canciones representan el origen del universo. Según Ochoa Zazueta (1978), los mitos kiliwas publicados en *Y el mundo se hizo así,* en realidad son cantos que duraron varios días y varias noches, y que el autor transcribió con posterioridad. Para el caso de los yaquis y mayos se mantiene un esquema similar que inicia con el son del canario, para proseguir con las canciones de la medianoche donde participan animales como la víbora, para amanecer con cantos de los pájaros, sin embargo, cada grupo adapta su repertorio a su conjunto instrumental específico. Las piezas son susceptibles de ser clasificadas de acuerdo con la participación dancística o ritual, es decir, además de que los géneros musicales se clasifican de acuerdo con el elemento de la naturaleza, también nos marcan la pauta para advertir varias formas de bailar *kurikuri*. Para los yumanos *kurikuri* es sinónimo de fiesta; la gente se toma de la cintura y de las manos, y se mueve hacia adelante y hacia atrás. El cantor interpreta diez piezas; justo a la mitad, el cantor se yergue levantándose y agitando la sonaja, aquí es cuando las mujeres toman la iniciativa de bailar. Al finalizar el ciclo de diez canciones el cantor entra en el ciclo siguiente y así sucesivamente hasta terminar la fiesta. Otra clasificación referida por Juan Bernardo Madrid García Aldama de la Huerta, nos dice que los cantos se clasifican según el ritmo y la forma de bailar. El ritmo *kuñmi* incluye, por ejemplo, cantos "que se bailan hacia atrás y hacia delante marcando el ritmo con el cuerpo", al ritmo *jmsir* se le llama el doble paso. Por otro lado, están también los de la pajarita *xakuelmech* y finalmente *numulh,* que indica que el cuerpo se balancea dando vueltas (Madrid y Montes, 2002).

Los yumanos siguen cantando las piezas que hacen referencia a los animales o algunos sucesos de la mitología. Hay, por ejemplo, algunas piezas cochimís como "El coyote no quiere trabajar donde no hay oro" o "Ya viene amaneciendo ya viene saliendo el sol" o "Vengo de lejos buscando tierras para sembrar", "Vine me quedé unos días y ya me voy", "El indio viene de muy lejos encuentra atole y come", "Quiere bailar pero no puede", "¡Ya es de noche!" etcétera (Pulido, entrevista, año 1998).

La canción *oro tomia* tiene la particularidad de ser interpretada por un niño, la manera de cantar está más relacionada con una canción infantil que con la manera de interpretar de los cantadores de más edad. De cualquier forma, nos parece importante transcribir algunas piezas con estas características. Como ya lo habíamos señalado, el coyote tramposo está muy presente en varios aspectos de la cultura yumana y el caso de la canción *Oro tomia* no podría ser la excepción. Esta canción se acompaña de una maraca que acompaña también los cantos de guarijíos, pápagos, pimas, tarahumaras y seris.

Música cochimí

Oro-tomia

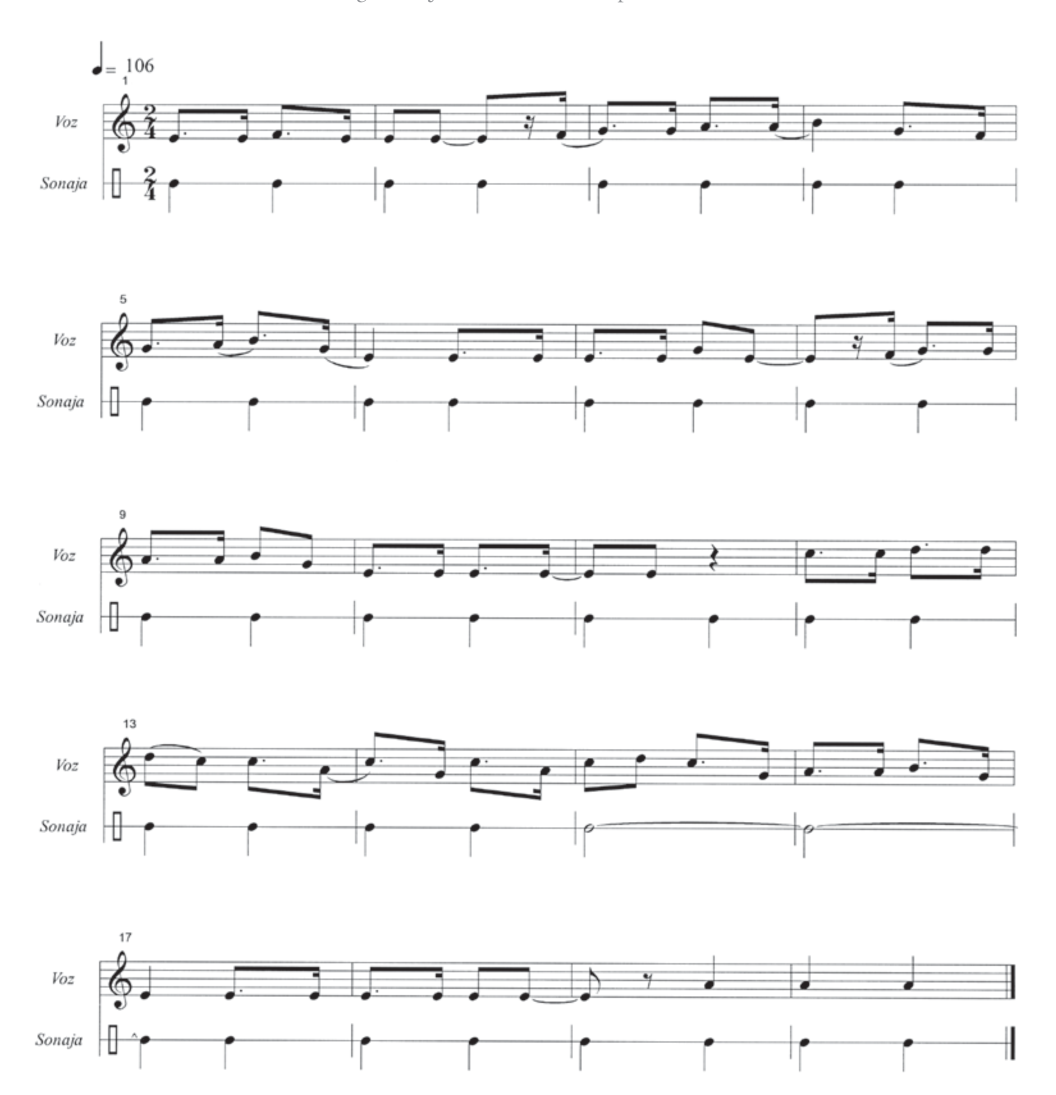
El coyote no quiere trabajar donde no hay oro

Oro tomia, jat-pa tomia,
ñacuico mano save,
ñacuico mano save,
oro tomia, jat-pa tomia
hu hu hu...



Fuente: Transcripción musical y grabación realizadas por Miguel Olmos, 1990, México, D.F.

Vengo de lejos buscando tierras para sembrar



Fuente: Transcripción musical y grabación realizadas por Miguel Olmos, 1990, México, D.F.

En el repertorio k´miai encontramos piezas cantadas como "El búho y el coyote lloran", "Va llorando porque va lejos", "Quiero irme estoy buscando la salida", "Cuando se mete el sol", "Me desperté llorando en la oscuridad" (Instituto Nacional Indigenista, 1994). Frances Densmore, en un trabajo publicado en 1932, recupera el sistema de mitos a través de las piezas cucapás, las cuales cuentan la historia del superhombre. La serie de piezas llevan por título el zopilote o *sa´wi*. Las piezas del superhombre nos hablan de su vida y de su muerte, donde el coyote tiene una importante participación. El superhombre evoca varias figuras míticas, se trata sin duda de un personaje creador en la cultura yumana, que en otros pueblos yumanos es representado por *Sipakomat, Sipa* y *Komat* o el dios Coyote-gente-luna de los mitos recogidos por Ochoa Zazueta (1978).

Entre los yumanos la pieza se interpreta por un cantador que posee talento peculiar y que ha obtenido el conocimiento de la música a través de la tradición familiar o incluso por revelación. Cuando el cantante interpreta diversas piezas en una fiesta particular con la maraca o *jalmá* las personas se agrupan para bailar *kurikuri*. Los k´miai realizan el *kurikuri* el 4 de octubre, día de San Francisco, u otra fiesta patronal de las comunidades yumanas. Para bailar, la gente se toma de los brazos mirando de frente al cantante, manteniéndose en línea horizontal, deslizándose hacia atrás y hacia adelante, siempre de frente al cantante y al ritmo marcado por la maraca. Anteriormente, hubo un gran número de danzas y de músicas de las que no queda más que el *kurikuri*, y existen grupos yumanos que cantan pero no siempre realizan la danza.

Benito Peralta (entrevista, 1989) contaba que antiguamente existía entre los paipai, una ceremonia dedicada a los difuntos. Se debía sacrificar un águila con el tabaco de coyote, y de esta manera el águila secretaba lágrimas que salían de sus ojos y recibían el humo hasta que moría. Según don Benito, la última fiesta de *lloro* realizada de esta forma se realizó a principios del siglo XX y se llevaba a cabo cada cuatro años como parte del ritual de duelo. En sus crónicas del siglo XVIII el padre Sales y Clavijero también cuenta sobre la existencia de sonajas, pezuñas de venado y flautas utilizadas principalmente en los ritos funerarios de los grupos del sur de la península.

Aunque los cochimíes cantan la mayor parte del tiempo, repitiendo sólo una o dos frases, otros grupos, como los cucapá del norte, formaban diversas frases a la manera de un poema, sin embargo, también existen canciones sobre sucesos míticos que relatan las hazañas del héroe creador y cuya interpretación puede durar varias horas. Entre los k´miai, las piezas de las letras son igual de cortas que en otros grupos, por ejemplo, "El búho y el coyote lloran". En otros casos, como los kiliwa, según comenta Ochoa Zazueta, las piezas son verdaderos mitos que se cuentan en diversos rituales, como por ejemplo las piezas del superhombre creador del mundo, como antes comentamos.

La enfermedad de Sipáa el súper hombre

A pesar de que el super hombre se encontraba seriamente enfermo, no admitía la gravedad de su estado, sus hijos le rodeaban e intentaron preguntarle una vez mas cómo se sentía (Densmore, 1932).



Fuente: Densmore (1932:87)

La orilla del río

Agua dulce, agua salada, ven a pescar de madrugada.
Arma liviana, arma pesada; brazo muy fuerte, molote
Enredado. Agua revuelta, tierra mojada; todos
descansan, bajo la enramada (Ochoa, 1982).

El orden de las piezas en los ritos yumanos posee una lógica temporal y espacial al igual que entre otros grupos del noroeste como los cahitas. En las piezas se cuentan historias y existen pasajes en los que intervienen diferentes animales y personajes que juegan un papel en la reconstrucción del mundo establecido a través del ritual. Durante la noche aparece un animal que posee un nexo particular con cada momento del día y la noche, y por consiguiente con la posición de los astros.

Por otra parte, en lo que respecta al repertorio de flauta, desgraciadamente no poseemos melodías para este instrumento, pues desaparecieron como parte de la música de los ritos funerarios.

Pieza *k'miai*

U.U. Mi Jat-Pami	El tecolote y el coyote lloran
U.u. mi jat-pa mi nkuai jomai hom	El tecolote y el coyote, el tío y el hijo lloran
U.u. mi jat-pa nkuai jomai jomai hom	El tecolote y el coyote, el tío y el hijo lloran
U.u. mi jat-pa mi	El tecolote y el coyote lloran
U.u. mi jat-pa mi nkuai jomai jomai hom	El tecolote y el coyote, el tío y el hijo lloran
U.u. mi jat-pa mi	El tecolote y el coyote lloran



Traducción de Gregorio Montes.
Fuente: Transcripción musical y grabación realizadas por Miguel Olmos.

La música de los ópatas, pápagos y pimas

Antes de pasar directamente a la música y danza pima y pápago, queremos señalar algunas características de los vestigios musicales recuperados de la tradición ópata de la región del centro-norte de Sonora. En esta región vivían los ópatas cuya cultura fue muy fuerte durante la Conquista y parte de la Colonia, pero actualmente su lengua ha desaparecido y prácticamente no resta tradición alguna ligada con esta cultura. Los eudeves son otro grupo también desaparecido que habitaba en el centro-norte de Sonora, colindante con la región ópata y con el actual territorio pima bajo (Pennington, 1982).

En un artículo, Pennington cuenta, a partir de una investigación etnohistórica durante la Colonia, sobre los instrumentos musicales utilizados por los eudeves. El concepto para nombrar la danza era *dáhdauh* y para cantar decían *bicát*. En las fuentes para la cultura eudeve se señala que los nobomes, que era un grupo vecino, tenían varias danzas en las que intentaban representar a los animales vistiéndose con su piel. Suponemos también que esos grupos poseían como instrumentos la maraca de guaje (*cucusirina*), un tambor (*hictacbirat*), así como un silbato de barro. Pennington hace notar que ese instrumento era utilizado durante la cacería del ciervo, pero existen muy pocas evidencias que lo demuestren. En nuestra opinión, puede tratarse de un tipo de ocarina en barro en forma globular.

La cultura ópata ha desaparecido totalmente aunque en la memoria de los viejos de la región permanecen algunas melodías recuperadas que quizá pertenecieron a tiempos antiguos, pero dentro del proceso de mestizaje y desaparición. En su trabajo sobre la música ópata, Rascón Valencia (1992:9-25) muestra la existencia de varias danzas, entre las cuales destacan de celebración del *tahuaro*: "A la puesta del sol, cuando todos se hallaban en completo estado de ebriedad, lanzaban un griterio ensordecedor y una lluvia de flechas, mazos y piedras caían sobre el taguaro hasta derribarlo y mirarlo abatido sobre el suelo. Las piezas de la cuarta ceremonia eran la carachimaca, el chiojo y el tacuachi".

En el repertotio recuperado por Rascón encontramos temas con influencia del "sistema occidental temperado": *Piricu sewa* o flor de trigo, *jusi* o niño, la *parosi* o la liebre vieja, la *joquiseway tuti mijahu*, sin embargo, el proceso de desarrollo de la cultura mestiza en la sierra de Sonora hizo que estas canciones poseyeran francos elementos tonales, con cadencias perfectas del estilo mestizo. Los instrumentos que poseían los ópatas eran la flauta, el carrizo llamada *baca*, al igual que en la lengua cahita. Los ópata poseían también un tambor y un instrumento que construían con un tronco de encino. En las crónicas se señala que utilizaban los *ténoboim* de los cahitas a los que llamaban *yagyientre*, palabra más proxima a *chayeguari* que utilizan los tarahumaras para nombrar este instrumento. Los ópatas tocaban el arco percutido con pequeños maderos sobre la cuerda, como lo hacen actualmente los mexicaneros y los coras durante la fiesta de la estrella matutina o entre los tepehuanos del sur durante la fiesta del mitote.

La parosi



Fuente: Rascón Valencia (1992:437).

El Cucú



Fuente: Rascón Valencia (1992:439).

Píricu-sehua



Fuente: Rascón Valencia (1992:445).

En otro género de baile, los ópatas interpretaban la danza de Matachines tan expandida en el noroeste, la cual estaba constituida de varias secuencias coreográficas entre las cuales la quinta era la danza el Brinquito o danza del *Dagüinemeca*, que tiene un significado de reciprocidad (*dame que yo te daré),* así mismo, se encuentra el pasaje de Jusi o niño y el apachi viejo.

Por otro lado, siguiendo la reconstrucción etnohistórica de las danzas, encontramos también que Cristóbal de Cañas en su relación etnográfica del siglo XVIII señala una suerte de danza de la lluvia llamada *Tarom Raqui*, que se realizaba en una plaza principal. El lugar era llenado de huesos de animales de diversas especies, entonces se interpretaba una danza al ritmo de instrumentos de percusión de huesos y de maracas, en donde los danzantes repartían todas las ofrendas: "En los cuatro ángulos de la plaza formaban cuatro chozas de donde salían por turno los bailadores con unos aullidos y clamores espantosos, y disfrazados con tajes y monteas abominables. Al son de huesos y sonajas llegaban a cada una de las baratijas que estaban esparcídas en la plaza y las bailaban con tristísimos gemidos y ceremonias diabólicas" (Relación de Cristóbal de Cañas, en González, 1977:298).

La música de los pápagos y pimas

En el territorio pápago y pima, la tradición musical está también presente pese a las múltiples relaciones que mantienen estos grupos con las sociedades modernas. La división fronteriza ha hecho que la tradición se vea también separada, entre los habitantes de Estados Unidos, y aquellos que habitan en el lado mexicano. Aun con dicha separación, los pápagos de ambos lados de la frontera mantienen fuertes relaciones culturales. Un hecho que pone en evidencia lo anterior, es la fiesta de San Francisquito en Magdalena, que sirve como santuario regional, donde se reúnen

varios grupos del noroeste, pero sobre todo los pápagos de Estados Unidos, que bajan todos los años.

Por otro lado, las referencias mítico-musicales en la mitología son muy claras. En el mito pima de creación recopilado por Russell (1908), el hermano mayor, representado por el superhombre en el caso yuma, invoca otros personajes que giran alrededor del creador original. Varias partes de este mito son piezas cantadas. El creador *Sipa* de los yuma se transforma en conejo del mito de creación pima, mientras que entre los yuma Coyote roba el corazón del superhombre. En el mito pima, por alguna transformación, este personaje es un conejo que muere al ser mordido por la víbora de cascabel, a la que llaman *Niño suave*. Al igual que la versión de Densmore para los yuma donde Coyote roba el corazón de *Sipa*, en el mito pima Coyote roba el corazón de conejo, pese a estar resguardado por un cerco hecho por los animales, al igual que en las piezas de los yumas. Hay que recordar, por otro lado, que de acuerdo con el mito pápago, Montezuma nació de la voluntad del chamán de la tierra al mismo tiempo que Coyote por lo que ambos son personajes creadores según lo refieren los cantos de creación.[140]

Los pápagos mantienen algunas danzas de origen común en la región, tales como la de Pascola y una suerte de danza del Venado, en la caza del venado bura. Entre las danzas más conocidas está la realizada en la fiesta del *Cúcu* y el *Víquita*. Esta última es una bendición de alimentos para pedir la lluvia, es interpretada por un grupo de hombres disfrazados con máscaras, cascabeles y perchas de plumas, y es acompañada por tres cantadores, al igual que la danza de venado entre los cahitas. Los cantadores utilizan tres ramas de madera con fisuras que son raspadas con una mandíbula de burro. La sonoridad es muy especial, pues estos instrumentos son colocados sobre coritas invertidas que hacen las veces de caja de resonancia. En la etnografía de Margarita Nolasco, se alude a estos raspadores y a maracas de hojalata. Los instrumentos de cuerda fueron utilizados muy recientemente, tanto por indígenas como por mestizos. Las ocasiones para tocar la música mestiza con violín y guitarra son las fiestas civiles de carácter mestizo de la región.

Canto pápago

En mi copa están/ el vértigo brillante, / la embriaguez burbujante./ Hay grandes torbellinos al revés/ por encima de nosotros./ Que vuelcan en mi copa./ Un gran corazón de oso,/ un gran corazón de águila,/ un gran corazón de halcón/ y un gran viento que gira/ Ahora todos están reunidos/ aquí en mi copa./ Ahora bébala (Aguilar,1990:35).

[140]Por otra parte, en las crónicas de Cristóbal de Cañas escritas en 1730, a las que ya nos hemos referido, se mencionaba al espíritu mayor nombrado *jitoi* en las creencias ópatas. Por consiguiente, es posible interpretar que se trata de *itoi,* la misma divinidad; en otra versión de este dios se representa entre los cahitas como *Itom Achai* e *Itom Aye*.

En el mito recuperado por Russell (1908) el chamán de la tierra o mago de la tierra, *Djvut Maka*, siempre construye el mundo cantando y bailando. Toma un pequeño grano de tierra y baila por encima para poder darle forma: con sus palabras dibuja la creación del universo.

> El mago de la tierra da forma a este mundo;
> El mago de la tierra crea las montañas,
> cuando llega la inundación el continúa cantando.
> Ya voy, ya voy, con mis poderes mágicos estoy emergiendo.

La canción del mundo

> Yo hago el mundo,
> el mundo está hecho
> entonces, yo hago el mundo
> el mundo está hecho.
> Déjalo correr,
> déjalo correr, comienza desde ahora.

Fuente: Curtis (1994: 318-320).



Pieza del pájaro azul
(Chuhtek-Ohonihik Nieh)

Haí-ya, haíya- haíya- haíya-
Toda mi canción está perdida, se fue.
El pájaro azul está triste del corazón,
toda mi canción está perdida, se fue
yo soy infelíz, ¡desafortunadamente! ¡desafortunadamente!



Toda mi canción está perdida, se fue.

Fuente: Curtis (1994:317).

Canto del yumare



Fuente: Transcripción musical y grabación realizadas por Miguel Olmos.

Canción pápago

Canción de la montaña negra.
Era una montaña negra
que se encontraba en el océano,
había una nube que se dirigía hacia la montaña
la nube llegó a la montaña y la mojó (AMERICAN INDIAN, 1994).

Montaña al bordo del mar



Fuente: Transcripción musical realizada por Miguel Olmos.

En la época actual la sociedad pima, sobre todo del lado mexicano, se transformó radicalmente en los últimos 100 años. En la cultura musical de los pimas bajos no se encuentran manifestaciones sonoras provenientes de la evangelización; hoy día sólo quedan instrumentos como el tambor y la matraca. Pese a que los pimas interpretan las danzas cahitas como la del venado, también realizan la danza del *Yumari*, al igual que los tarahumaras. La matraca y el tambor son utilizados durante las ceremonias de la semana santa, pero es preciso señalar que las referidas en las diversas etnografías hechas durante el siglo XX, así como las descripciones más antiguas, no señalan la existencia de danzas. Varela (1984) hablaba de la danza del Maíz, de los Guerreros, de Moctezuma, de las Cabelleras. Los pimas tenían entre sus fiestas la del Yumari, danza con una fuerte connotación ritual, donde se agradecen la lluvia y las buenas cosechas. Por otro lado, los pimas bailaban de la misma manera que los cahitas la danza de Pascola, la danza de Venado y la danza de Matachines, sin embargo, la tradición cayó en desuso y éstas se realizan muy esporádicamente.

Canto del ciervo caído pima

En tiempos del alba naciente/ En tiempos del alba naciente
Me levanté y partí/ En el crepusculo azul partí
He comido las hojas de la manzana espinosa/ Y me he embriagado de su espeso néctar
El cazador arco-en-ristre/ Me ha alcanzado y dado muerte
Ha cortado y esparcido mis cuernos
El cazador lanza-en-ristre/ Me ha alcanzado y dado muerte
Y mis pezuñas yacen en la tierra/ Ahora las moscas enloquecidas
se dejan caer batiéndose/ Abren y cierran sus alas las mariposas ebrias
(Aguilar, 1995:34).

Música pápago
Primer canto del híkuri



Fuente: Transcripción musical realizada por Miguel Olmos.

Pieza del arcoiris verde



Fuente: Transcripción musical realizada por Miguel Olmos.

La música de los seris

La música de los seris está constituida por piezas cantadas y piezas interpretadas por un monocordio. Es ejecutada en eventos precisos del calendario ritual, por ejemplo la fiesta de la pubertad, donde interviene un bailador que suele utilizar los *ténoboin* al igual que los cahitas. Los danzantes utilizan estos cordeles de capullo de mariposa, al mismo tiempo que percuten una tarima, mientras que el cantador lanza cantos acompañados por una sonaja hecha de hojalata con pequeñas piedrecillas en su interior. Aparte de estos instrumentos, los seris poseen también el monocordio, que utilizan para tocar algunas melodías.[141]

La poesía, transformada en pieza musical cantada por los seris, es quizá una de las expresiones más bellas de la literatura indígena del noroeste. La sensibilidad de las canciones evoca la pasión por los elementos más apreciados en la sobrevivencia del desierto. Animales como la ballena o el tiburón, el ir y venir del agua y de las olas, son algunos de los motivos que inspiran las canciones de este pueblo.

Los seris tenían ritos para pedir el poder y las canciones, lo que les permitía acceder a estados delirantes y de purificación. Según Pozas (1961), el rito consistía en el aislamiento y el ayuno de un individuo durante cuatro horas en una pequeña casa de ramas, situada frente al mar, bebiendo solamente agua del mar en pequeñas cantidades. Durante su estancia, el iniciado dibujaba ballenas, pelícanos, tiburones y otros animales del mar. Una vez que pasaban cuatro días el iniciado llamaba a los animales del mar con la ayuda de un zumbador. De repente, los animales se le aparecían en forma de personas y le enseñaban distintas canciones que lo ayudarían a obtener poderes mágicos y adivinación, o el pronóstico del clima. Así, cada animal marino enseñaba las cualidades humanas a los hombres, como la valentía, el éxito en la casa, la habilidad en el trabajo, etcétera. Las canciones de ballenas ayudaban, por ejemplo, a soportar los trabajos pesados (Pozas, 1961).

La ballena

La ballena madre lo sabe,
corta la superficie con gran velocidad
no hay tiburones,
solamente un corte rápido en la superficie.
Ella se sumerge en el fondo: cuatro pequeños nacen.
La vieja ballena llega,

141A propósito del monocordio, los yaquis tienen un instrumento similar de una sola cuerda utilizado como instrumento de juego. En la década de los cincuenta se había documentado la presencia de un arco musical de percusión en el suelo, similar al utilizado por los coras y huicholes.

la vieja ballena, aquella que no tiene crías, nada de cerca,
nunca se aleja de la playa de su tristeza.
Con pesar, no puede sostenerse como las otras.
Con la boca en la superficie respira hrr hrr.
Pequeños peces y aves heridas son su alimento.
Está enferma, los tiburones muerden sus entrañas,
la carne del contrario está cerca de la playa.
Viaje lento sin entrañas.
Muerte. Sin viaje (Quasha y Rothemberg, 1973).

Memoria del canto a los días (Poema seri)

Las palabras, que como cuentas de caracol se engarzan en el hilo de los días: de donde surgirá el collar con que celebramos los cantos del sol y de mar. Con el viento y las olas conjugamos nuestros recuerdos. Hacemos el tiempo. Vibramos en los labios de los ancianos que dan la vida y memoria a nuestro canto (Aguilar, 1990:8).

Canto del mar

El viento sopla sobre mí,
sopla por todos lados
sopla por todas partes.

El viento sopla sobre mí,
sopla fuerte,
mis olas apilan las algas
en la costa.

El viento sopla sobre mí,
arrojo grandes olas a la costa
arrojo más y más olas (Quasha y Rothemberg, 1973:7).

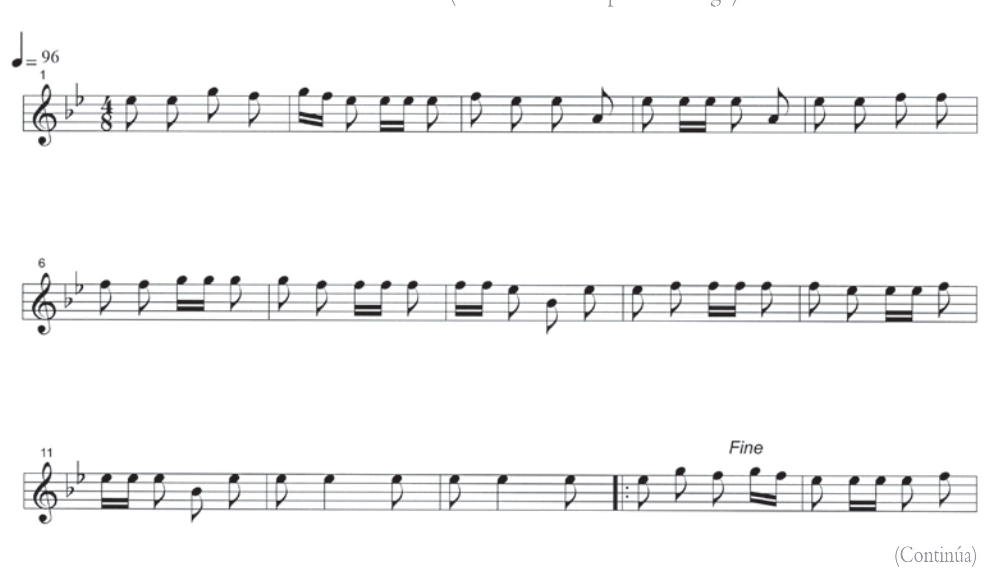
Los poemas seris nos recuerdan el peso de cada palabra y de cada elemento de la naturaleza. Las evocaciones de los animales no se presentan únicamente como adorno de

una frase, tienen fuerza vital y gran sensibilidad hacia las plantas y los animales, que son en realidad representaciones de ellos mismos. El mar aparece como el universo que da la vida, por esta razón muchos personajes aparecen a su alrededor. Hace no mucho tiempo se celebraba la fiesta de la Caguama, sin embargo, la carne de la tortuga era un alimento muy apreciado tanto para los seris como para los mestizos, lo que ocasionó que se prohibiera su pesca y descendiera drásticamente su número en el golfo de California.

> Viento rápido, viento alegre
> tú que haces saltar el agua;
> haz que llenen los peces del mar
> esta red que he tendido sola.
>
> Viento rápido, viento alegre
> tú que vienes en la mañana
> haz que llegue a la orilla en donde está
> una huella de pie que me aguarda (Aguilar, 1986).

En la variante seri del Pascola, el danzante baila sobre un cuadro que funciona como resonador. Se coloca justo enfrente del cantor que interpreta piezas acompañado por una sonaja de hojalata. Este bailador puede utilizar una corona que recuerda a la que utilizan los matachines cahitas, y tiene, además, imágenes de personajes vestidos a la usanza de los misioneros coloniales.

Pieza con monocordio (cuatro melodias para "Enneg")



(Continúa)





Fuente: Transcripción musical realizada por Miguel Olmos.

Pieza de la pubertad





Fuente: Transcripción musical realizada por Miguel Olmos.

La música de los cahitas

Sobre la cultura de los cahitas hemos señalado la hegemonía que poseía en la región al momento de la Conquista y que se extendió durante la colonización, impulsada por las misiones. De tal suerte que algunas de sus expresiones culturales y musicales se encuentran presentes en pueblos vecinos.

Las principales danzas que poseen los grupos cahitas, yaquis y mayos, son la danza del Venado, del Pascola y de Matachines. La danza de Coyote, interpretada preferentemente entre los yaquis, es de origen guerrero y se acompaña con la percusión de carrizos, un tambor y un cantador, sin embargo, las danzas que mencionamos inicialmente son más importantes, pues tienen un ciclo particular de representaciones vinculadas tanto con el calendario cristiano como con prácticas agrícolas y por lo tanto expresan y sustentan una parte importante del sistema de creencias.

El mito siguiente sobre la música mayo ejemplifica la mayor presencia del pensamiento cristiano y su aculturación.

Cuando Dios nos dio la música

Hace muchos años vino a la tierra el Padre Nuestro Señor Jesucristo. Este poderoso Señor es el más grande de todos. Él vive en la Santa Gloria. La Gloria de los siete cielos.

El Señor Dios vino cuando los *yolem' mem* no tenían música. Él vino a formar el mundo. Formó las plantas, los ríos, los animales. También formó al hombre.

El hombre le dijo "¿Para qué nos formaste si no nos das la música?"

Entonces el Señor Dios fue al monte y trajo una vara gruesa y la hincó en la tierra y le dijo al hombre "Ésta es el arpa", luego fue y trajo unos palitos los cruzó y le dijo al hombre, "Muévanlos en sentido contrario a la raspada de las jirukiam, como cruz, y tendrán violines". Luego fue y trajo una raíz de álamo y se la dio al hombre y le dijo, "Ráspele que es la guitarra".

El hombre se fijó pero no tenía mucha fe. Quiso tocar la vara que era el arpa, los palitos que eran los violines y la raíz del álamo que era guitarra pero no salió sonido.

Dios se molestó un poco, pero como les tenía mucha paciencia, sólo les reclamó; "¿Cómo van a tocar si no tienen la creencia?" Luego fue al monte y se trajo consigo a los máliam, los wikos y a la iguana.

El hombre estaba absorto de ver como los animalitos tocaban lo que él no podía y se puso muy triste. Entonces la lechuza le dijo; "Necesitas reconciliarte con Dios, fúmate un cigarro macuche". El hombre fumó un cigarro macuche y luego se percató que la brasa del cigarro era una luz que lo comunicaba con las almas. Así entendió y creyó; tuvo la fe.

Dios quiso perdonar a una jovencita que fue condenada a cantar toda su vida tocando la guitarra del mar, el *bawekechuk*, el pez del mar. Dios trajo con su *bawekitana*, su guitarra del mar y así se hizo el trío.

Fue el hombre aquel con los animales del monte y éstos ya no quisieron soltar los instrumentos porque la música y el oficio de músicos les gustó. Los hombres fueron con el *jiteberi* para pedirle un consejo, pero el *jiteberi* no pudo hacer nada.

La creencia actual entre los *yolem' mem* es que para convertirse en oficio de músico es necesario ser poseso del animal que aprendió de Dios a tocarlo. Estos espíritus músicos viven en la panza del arpa.

De esta forma la reunión en la enramada tiene una tradición de carácter zooica que prevalece hasta nuestros días. La música *yolem' mem* es muy hermosa (Ochoa, 1997:241).

Danza de pascola

Los yaquis y los mayos, primeros grupos en ser "convertidos" al pensamiento cristiano por parte de las misiones jesuitas, encontraron un camino particular de adaptación de sus creencias y recomposición de sus cultos, pues aún teniendo una visión fuerte del calendario cristiano poseen creencias bien arraigadas en la mentalidad colectiva pertenecientes a un mundo anterior a la llegada de los europeos. En otros trabajos hemos analizado el papel estructural que tiene el pascola, tanto en el ámbito de las creencias antiguas como su vínculo con el pensamiento católico (Olmos, 1998). Así mismo, hemos subrayado el significado que tiene este personaje con el chivo expiatorio, en el sentido de que dicho personaje recupera el simbolismo de sacrificio recuperando los pecados de los asistentes.

En muchos mitos el Pascola realiza pactos con fuerzas de la naturaleza que le otorgan sus habilidadess, el chivo negro y una serpiente gigante ocupan un lugar particular en las visiones de iniciación.

La vestimenta ritual del Pascola incluye diferentes instrumentos sonoros atados al cuerpo del danzante, como los *ténoboim,* cascabeles que cuelgan de un cinturón. La danza se desarrolla en dos partes; la primera mientras el protagonista ejecuta la danza frente a los músicos que tocan el violín y el arpa, y la segunda cuando el danzante baila frente a un tocador de tambor y flauta. En este momento se interpreta también la danza del venado con su instrumentación particular de raspadores, tambor de agua y tres voces. Al momento de danzar con el tambor, el Pascola toca un sistro hecho de madera de mezquite y corcholatas. Dicho instrumento también es de introducción misionera.

El pascola trae una máscara en forma de chivo negro de la cual sale una lengua roja; se caracteriza también por las cejas largas y una barbilla de chivo. El Pascola tiene, entre otros signos de identidad, las líneas blancas en zig zag alrededor de la máscara, junto con la representación de reptiles como la lagartija dibujados en ella. Sin embargo, hay que precisar que entre los mayos de la sierra de Sinaloa las máscaras representan a una gran diversidad de animales y no sólo al chivo negro.

El Pascola en tanto representa al viejo sabio de la fiesta y pertenece al mundo mítico animal pertenece al *yoania* o mundo de los sueños y de los ancestros, sin embargo, también posee la capacidad de transformarse en adorador de la virgen en el momento de iniciar la danza. Cuando el danzante baila para la virgen colocando su máscara detrás de la cabeza o cubriendo una de sus orejas, pertenece al mundo de los humanos, ya que danza acompañado por instrumentos de cuerda –un arpa y dos violines–, sin embargo, cuando baila al ritmo del tambor y la flauta, el Pascola danza para el diablo y para el mundo de los animales, colocando su máscara frente a su cara, retomando de esta manera una identidad no cristiana. El Pascola se articula así a la danza del venado que pertenece al mundo animal, por consiguiente, la instrumentación y los músicos cambian de acuerdo con el momento de la danza.

Para comprender la disposición espacial, al igual que las oposiciones que forman la dualidad de este personaje, es preciso recordar el mito de origen del Pascola, del cual existen múltiples versiones; aquí presentamos un resumen del mito narrado por Silvestre Aguilera (entrevista, 1992) de Pótam:

> El Pascola nació porque el diablo tenía una danza muy bella en el norte y la virgen tenía otra en donde se levanta el sol. Entonces todas las personas querían hacer una fiesta; las vírgenes llamaron a la gente del diablo: los pascolas y los discípulos de pascolas, entonces las vírgenes del Rosario pusieron rosarios a los pascolas para que no fueran a ir... Entonces ahí mismo nacieron los pascolas. Antes de que los cuarenta días de la semana santa se terminaran, el señor había reunido a los pascolas y les había dicho en una ramada: "Tú serás este y este otro", a cada uno le dijo lo que tenía que hacer, es así que nacieron los pascolas.

Las melodías para la danza del Pascola tienen por lo regular un tiempo de 6/8, que empiezan con un motivo melódico que consiste en algunos compases que se repiten por espacio de 15 ó 20 minutos antes de que la melodía propiamente dicha dé inicio; este motivo melódico representa una suerte de introducción.

Cuadro 24. Instrumentos de música para la danza de Pascola

	Tarahumaras	*Mayos*	*Yaquis*	*Seris*	*Guarijíos*	*Pápagos*
Guitarra	+	–	–	–		+
Cinturón de cascabeles *(coyoles)*	–	+	+	–	+	+
Sistro	–	+	+	+	+	–
Sartas de capullos de mariposa con piedrecillas *Ténoboim*	+	+	+	+	+	+
Arpa	–	+	+	–	+	–
Violín primero	+	+	+	–	+	+
Violín segundo	–	+	+	–	+	–
Flauta	–	+	+	–	–	–
Tambor	–	+	+	–	–	–

Fuente: Elaboracion propia con base en Trabajo etnogafico (1988-1998).

Son para la danza de Pascola



Fuente: Transcripción musical y grabación realizadas por Miguel Olmos.

Es posible encontrar piezas que se separan del género ritual, como canciones de cuna cotidianas.

Canto de cuna yaqui

Duérmete, duérmete, San Camaleón
Duérmete, duérmete, San Camaleón
No llores y duérmete,
Tu mamá se fue del otro lado de la enredadera
va a traer su flor para ti,
no llores y duérmete
duérmete, duérmete.



Fuente: Transcripción musical realizada por Miguel Olmos.

La danza de Matachines[142]

La danza de Matachines tiene un lugar privilegiado entre las manifestaciones dancísticas indígenas en el noroeste. Dada su amplitud temática, señalaremos únicamente algunos rasgos generales y en particular su origen. De igual modo, mencionaremos algunos puntos referentes a su simbolismo indígena.

Esta danza sobresale por haber sido utilizada como arma de evangelización durante la Conquista en toda la América hispana; está enraizada entre las creencias de diversos grupos indígenas, y no indígenas del noroeste, del altiplano mesoaméricano, América Central y prácticamente toda América del Sur, con la excepción quizá de Brasil y Argentina.

Aunque la danza de Matachines tiene su origen en muchos elementos de la danza de tipo morisco europeo, ésta encuentra fundamento en los bailes practicados antes de la conquista española con la misma lógica coreográfica, en las diversas regiones del actual territorio mexicano. Estas danzas de grupo son llamadas danzas de cuadrillas y se realizan con dos conjuntos de participanes. En las crónicas del siglo XVI las danzas de cuadrillas son descritas como bailes autóctonos entre los aztecas (Clavijero, 1974). Lo anterior nos hace pensar que estas coreografías prehispánicas fueron adaptadas a las danzas de cuadrillas ibéricas, entre las que se cuenta la de Matachines. En el noroeste esta danza se registra entre los indígenas mayos, yaquis y tarahumaras. En la antigua

[142]Véase Olmos (1999).

región ópata existió una danza ejecutada por niñas realizada a la manera de Matachines, a pesar de ello, ya no se práctica como una danza indígena, sin embargo, en este territorio permanecen melodías interpretadas por una banda de alientos para una danza similar. Así mismo, la tradición de la danza de Matachines continuó desarrollándose dentro de las tradiciones hispánicas de Nuevo México en Estados Unidos (Bass, 1992).

En el caso de los cahitas, la danza es interpretada con la ayuda de dos guitarras y de un violín. Para la celebración de la danza de Matachines, los tarahumaras pueden utilizar seis violines, o más, como se presenta en la comunidad de Norogachi en la Alta Tarahumara. Las frases melódicas de la música de las piezas de Matachines son cortas y de carácter extremadamente ligero. La música y la danza provenientes de Europa fueron introducidas por los misioneros con un fin eminentemente evangélico. En la estructura de la música y de las melodías podemos percibir un orden perfecto de dos temas. Para el oído temperado a la música europea, estas melodías son perfectamente asimilables. Entre los yaquis esta música posee un aire majestuoso, casi militar. Los instrumentos de cuerpo, como las maracas y los cascabeles imponen ritmo al ambiente religioso.

Etimología de matachines

Arbeau, en el tratado de orchésographie (1578),
cuenta haber visto en su juventud La danse de Maurisques
realizada por un solo joven, con la cara típicamente
maquillada en negro y unas sonajas atadas en las piernas.
El autor describía la moresca en ritmo binario

(Sadie, 1980:572-573)

Los orígenes de la danza de Matachines se remonta al Renacimiento tardío, cuando el fin de la ocupación árabe en la península ibérica había dejado huella en el teatro, la música y las danzas que poseían rudimentos eminentemente moriscos provenientes de Marruecos.

El simbolismo histórico de la danza sufre transformaciones desde las primeras representaciones. La palabra matachines contiene varios significados, acciones y personajes que ilustran estos cambios. Matachín nos evoca *matassin*, *matachino*, matamoros, etcétera. Estas palabras poseen un amplío abanico de referencias. De entrada, *mâtã* es una palabra árabe que significa hacer menos, debilitar, estar muerto, matar, destruir, por consiguiente, podemos pensar que matachín está asociado a matamoros "el que mata a los moros". La palabra inglesa *match*, indica igualmente una competencia o un juego entre dos equipos, lo cual remite a un encuentro, o un combate entre moros y cristianos.

Matachín se asocia de igual modo a *matassin*, una antigua danza cómica interpretada por un bufón público que imitaba a su vez viejas danzas guerreras del siglo XVI y XVII. Le Roux (1988) señalaba, "el ballet de *matassin*s es una especie de danza que existe en Francia en algunas ciudades en donde permanecen las tropas encuarteladas; son los soldados que dan este espectáculo al público. Ellos bailan con la espada desenvainada dando vueltas de dirección con su espada".

Por otra parte, la palabra *matassin* en italiano se aproxima a la palabra *mataccino*, es decir, el payaso o el loquito. Según Varela, algunos historiadores señalan que en la danza de *Mataccino*s había seis hombres por grupos de tres, más un solista representado por un muchacho vestido como niña y que era conocido con el nombre de *Mayde Maryan*, es decir la Virgen María. El autor explica que este personaje era sustituido a menudo por un caballo pequeño con caderas de papel o de cartón (Varela, 1986a).

Lo anterior explica por una parte cómo en el territorio mexicano este pequeño personaje, aparentemente aislado, es representado en la coreografía de la danza por la Malinche, convertida al pensamiento europeo para servir de intérprete a los conquistadores. La sustitución de la Virgen por un caballo pone en evidencia una serie de ritos que se desarrollaban en Francia en el sur de la región de la Loira durante las fiestas de Pascua, tradición ya desaparecida con la "ortodoxia cristiana". Cabe agregar que las pinturas de la Virgen María estaban ya bien presentes durante el siglo XVI en el arte occidental. Por esta razón, su imagen comenzaba a difundirse en diversas expresiones, entre las cuales la danza no era la excepción.

El simbolismo europeo de la danza de Matachines

La danza de Matachines posee significados básicos que refieren múltiples variantes de un personaje. Por un lado, aparece como la representación de los combates durante las cruzadas que pretendían recuperar Tierra Santa de la ocupación árabe. En aquel tiempo en España se expulsaba a los moros del territorio andaluz, quedando éste bajo el poderío de los reyes católicos. Las representaciones de las danzas moriscas se expandieron en Europa central y occidental, incluyendo los territorios actuales de Inglaterra, Bélgica y Francia, durante los siglos XV y XVI. Paralelamente, los ancestros de los matachines (*mataccino*s en Italia y *matassin*s en Francia) se mofaban de los combates, representando así los motivos guerreros de la danza moresca. De esta forma, el simbolismo de matachines se bifurca en dos ejes: a) la representación de un combate en la danza teatro, y b) la burla que un bufón hace de la religión, inspirado en las guerras contra los árabes lo que demuestra la victoria del pensamiento cristiano.

Matachines en el noroeste de México

En el noroeste, la danza de Matachines llegó con los jesuitas a principios del siglo XVII y sufrió diversas transformaciones. Entre los grupos indígenas, la danza tuvo variaciones

del simbolismo que podríamos llamar de base: los principios guerreros y los elementos cómicos. Estas partes se presentan todavía en el ritual, pero no pertenecen a la misma danza. A menudo los significados cómicos son tomados a partir de referentes coreográficos de otros bailes que se encuentran en relación de oposición y de complementariedad simbólica con el discurso coreográfico de la danza de Matachines (Olmos, 1998). Entre los yaquis, por ejemplo, la relación de combate se percibe en los diferentes colores de las maracas utilizadas por los grupos de matachines que bailan al final de la semana santa. Tal como Varela (1986) observó, los dos grupos de danzantes de matachines se caracterizan por el hecho de que cada grupo lleva una sonaja de color diferente; unos roja y otros azul. El color rojo representa el mal de los grupos de moros y el azul simboliza al buen cristiano, sin embargo, esta diferencia ya no se observa entre los tarahumaras. No por ello dejan de existir signos que marcan algunas persistencias, como es el caso de la Malinche. Anteriormente señalamos que el simbolismo europeo de la danza de Matachines sufrió algunas transformaciones. A veces se encontraba una virgen que permanecía en el centro de dos grupos de danzantes, o bien, que el *matassin* o *mataccino* bailaba, en ocasiones, disfrazado de mujer. Entre los cahitas, la danza se desarrolla con un niño que se disfraza de niña. Cabe señalar que la (o el) Malinche no se viste igual que los otros danzantes. Ella viste, entre los cahitas, lo que en la Sierra Tarahumara sería la vestimenta ortodoxa de los matachines: capa y falda, collares y, sobre todo, la corona colocada sobre la cabeza encima de paliacates y decorada con pequeños espejos y rubíes; estas diferencias nos proporcionan ciertas vías de interpretación. La Malinche, como lo señalamos, es por un lado la metáfora de la conversión, con la cual los indígenas cuestionan su propia evangelización, sin embargo, entre los mayos, la Malinche es también la representación del niño Jesús. En la ceremonia de Navidad, justo a la medianoche, en el pueblo mayo de San Miguel Zapotitlán la Malinche es levantada sobre los hombros como señal del nacimiento del niño Jesús.[143]

Por su parte, en la mitología indígena se encuentran también elementos de interpretación de las distintas danzas. Según el mito del nacimiento de las danzas, entre los yaquis Dios crea la danza de Coyotes, de Pascola y de Venado, mientras que la Virgen es la que crea la danza de Matachines. Por esto los danzantes de matachines continúan bailando para demostrar su agradecimiento. Mientras que la danza de Matachines es para alabar a la Virgen, el Pascola con su danza hace las veces de payaso ritual, quien además es la transfiguración del hijo del diablo. Por lo tanto, el Pascola se opone simbólicamente a la danza de Matachines. Su personaje, considerado literalmente el viejo de la fiesta, es una danza que reintegró las partes cómicas que antiguamente en Europa eran representadas por los pequeños locos, *mataccino*s o *matassins*. En efecto, este actor con máscara negra ya no es el loco de los moros, sino que sufre distintas transformaciones que, por alguna razón, lo hacen estar más próxi-

143El "director" de la danza de matachines, llamado también el chapeyoco, adquiere características de bufón entre los tarahumares de la Sierra Baja.

mo al Pascola, en donde encuentra su continuidad simbólica en la ritualidad contemporánea.

En el interior de otros grupos indígenas, tanto del noroeste como del centro del territorio mexicano, existen otros personajes que representan al payaso ritual. En el caso de los mayos son representados por los fariseos *chapacobam* y *chapayecas* entre los yaquis, los cuales hacen la parodia de la crucifixión de Jesús durante la semana santa.

Lo que hemos expuesto hasta ahora nos permite pensar que el personaje de matachín desarrolló implícitamente la parte simbólica de la batalla, pero como figura de recogimiento y no de exaltación cómica, que sería la otra parte simbólica que encontró permutación en una danza distinta. Los movimientos entrecruzados de un lado a otro del templo no expresan sentimientos de extroversión, sino de oración. Esta danza constituye sin duda una de las formas de resistencia de algunos grupos indígenas. Con estas coreografías, la gente se reconoce dentro de su cultura, invocando alabanzas hacia sus sujetos de fe.

Trenza. Pieza para la danza de Matachines



Fuente: Transcripción musical y grabación realizadas por Miguel Olmos, 1995 durante la semana santa.

Huitacochi. Pieza de flauta para la danza de pascola



Fuente: Transcripción musical realizada por Miguel Olmos.

Música de venado

El nombre de cada melodía tiene relación directa con la hora del día. Así, el canario abre la fiesta para después dar paso a cada uno de los animales o elementos naturales que intervienen a una hora precisa de la noche: el gato negro, la serpiente, el alba, etcétera. Cada danza se conecta tonalmente con el orden de la escena: primero el Pascola con arpa y violín, y después el Venado junto con el Pascola con flauta y tambor. Las dos danzas mantienen una correspondencia simbólica con cada uno de los animales. Los sones de Venado señalan la relación que este ser establece con seres como el tejón, el colibrí, y plantas como el *guacaporo* y la enredadera. En los cantos el que lleva esta acción puede ser algún animal del monte. El Venado al igual que el Pascola pertenece al *Yoania,* mundo maravilloso de los sueños, al cual sólo se puede acceder por la danza, la música, la fatiga o la vigilia prolongada. Al igual que los tarahumaras, los yaquis dicen haber visto bailar al venado en el monte y de él aprendieron. El venado simboliza a la *sewa*, o flor, pero también es la representación de un indígena o *yoreme*, como se autodenominan los yaquis y mayos. Cuando muere un *yoreme* se representa la muerte del venado, su ciclo vital es representado únicamente en la muerte de una autoridad yaqui y no en todas las representaciones de la danza.

En la escena ritual, las danzas se ubican en el mismo sistema simbólico animal y vegetal expresado en los sones que aparecen en el transcurso de la noche. Los cantantes se dirigen al venado en tercera persona como sinónimo de flor. Esta deidad es el hombre flor, o el humano flor. En una traducción encontrada en Varela (1987:132), retomada de Gámez (1955), se perciben claramente los referentes del venado como flor. El texto original en lengua cahita es: *Inapo ne seua yóleme juya ániapo,* que traducido por Gámez es: "yo soy la flor indita que vive en el monte"; sin embargo, precisando los referentes literales de cada palabra, la traducción hecha por el yaqui Hilario Molina en el trabajo de Varela es: "Yo soy el hombre flor que vive en el mundo de las ramas". No obstante, completando los referentes simbólicos, el sentido eficaz de la traducción es: "yo soy el hombre-flor-venado que habita en el universo vegetal". De esta forma, verificamos que el venado y la flor son sinónimos; lo sagrado de las flores se refleja en el florecimiento de la vida durante la primavera, así como el agua de lluvia que permiten el nacimiento del maíz.[144]

La música de la danza del Venado posee gran cantidad de sonidos autóctonos, por ejemplo, el tambor de agua, el raspador y sobre todo los cantos que conservan su carácter exáfono o pentáfono, los cuales pertenecen a los sonidos originarios de los grupos del noroeste, semejantes en ritmo al acompañamiento de los cantos de venado bura entre los pápagos, o tan antiguos como los cantos de *yumari* entre los tarahumaras, o los de *tutuburi* entre los guarijíos.

Los sonidos de la música refieren directamente cambios imaginarios en el momento de iniciar la música para Pascola de violín y guitarra, los instrumentos muestran la tonalidad con la que se inicia la danza. Cada conjunto instrumental mantiene la tonalidad que fue indicada por el conjunto anterior. Los músicos cambian sus tonalidades de acuerdo con la hora de la noche en un círculo de quintas. Por ejemplo, se comienza en la tonalidad Sol mayor, después se continúa en Re mayor, La mayor y así consecutivamente. En el transcurso de la noche se utilizan también las tonalidades menores vecinas.

[144] Sobre el venado véase capítulo anterior.

El venado muerto

Canto para la danza del venado










25
Voz
Rprs.
Tamb.
31
Voz
Rprs.
Tamb.
37
Voz
Rprs.
Tamb.
43
Voz
Rprs.
Tamb.

(*continúa*)

(continuacón)



Fuente: Transcripción musical realizada por Miguel Olmos.

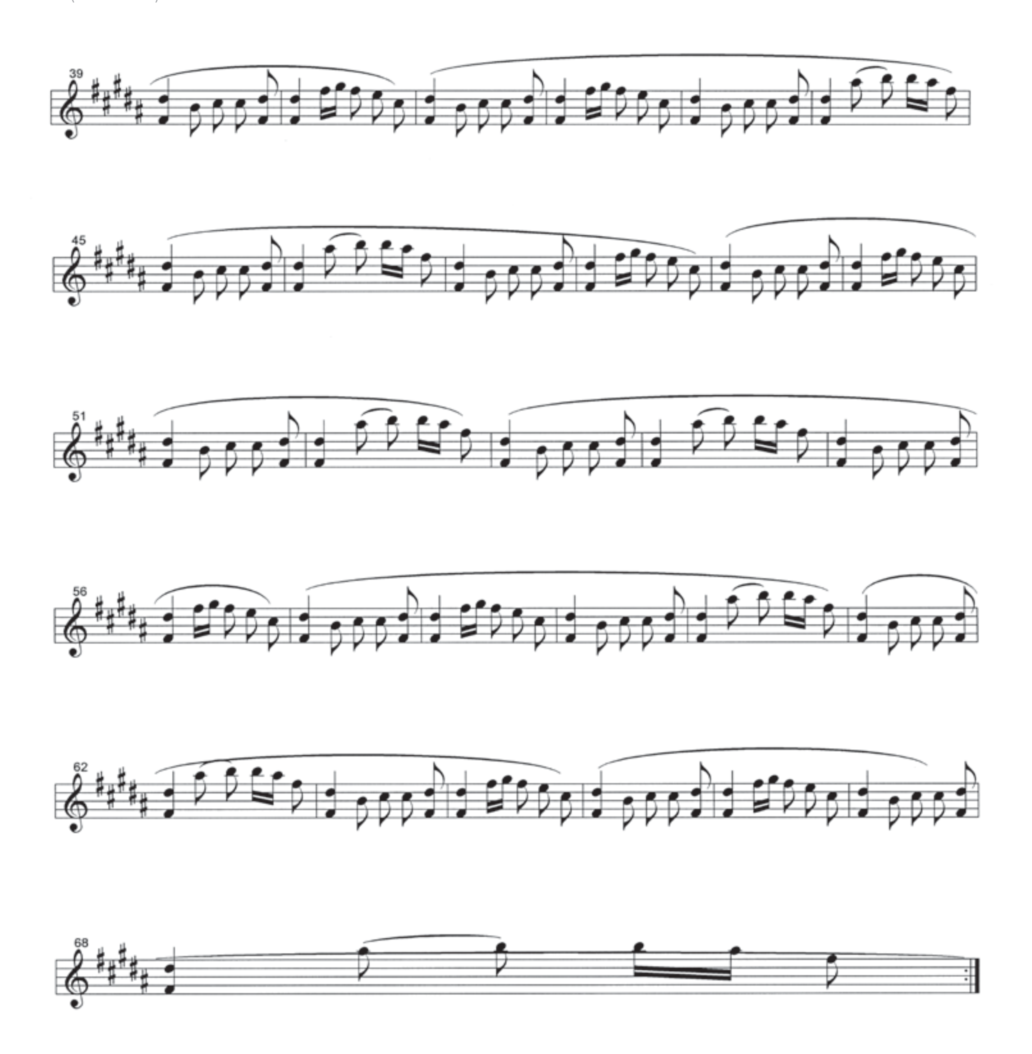
Mu´ú. El tecolote

Pieza para la danza de pascola



(Continúa)

(continuacón)



Fuente: Transcripción musical realizada por Miguel Olmos.

El caballo ensillado

Pieza para la danza de matachines



Fuente: Transcripción musical y grabación realizadas por Miguel Olmos, 1989, San Miguel Zapotitlán, Ahome, Sinaloa, México.

Música de los guarijíos

La cultura y la música de los guarijíos comparten diversos elementos de las culturas yaqui y mayo para pobladores de Sonora, y tarahumara para los gurarijíos de Chihuahua. Entre los géneros que encontramos en la música guarijía está la danza de Pascola, así como los cantos para bailar *yumare* y el *tutuguri*; dichas danzas se fusionaron y son interpretadas también por los tarahumaras, mejor conocidas como el *tutuguri* entre los guarijíos.



Fuente: Transcripción musical realizada por Miguel Olmos.

Música tarahumara

En la lengua tarahumara la palabra para designar a la música es *cemelíami taquila*, mientras que para la danza se utiliza la palabra *awiwua´ami* (*awi*). Estas dos categorías están profundamente ligadas a las creencias de los tarahumaras. Al igual que en otros conjuntos míticos del noroeste, la música y la danza están indisolublemente articuladas con las creencias religiosas. La semántica de la música tarahumara está cargada de un flujo continuo de representaciones del pensamiento sagrado. Los nombres de los sones o

piezas para la danza de matachines, provienen principalmente de los animales y, a diferencia de los cahitas, los pobladores de la Baja Tarahumara danzan matachines con varios movimientos que imitan a un animal en particular. En esta puesta en escena algunos danzantes hacen chistes y bromas, imitando a los animales. En el mismo género de la música de Matachines, existe una serie de misas de música, llamadas así por los tarahumaras, interpretadas por violines y guitarra; género denominado minuetes, que poseen la característica de ser piezas introductorias, para posteriormente interpretar la música de la danza propiamente dicha.

Por otro lado, existen músicas que tuvieron menor influencia de la evangelización, cuya sacralidad pone en evidencia diversos elementos simbólicos precristianos. Un ejemplo de estas manifestaciones es la raspa del *bacanohua,* planta con sustancias psicoactivas utilizada en curaciones colectivas, lo mismo que el *hicuri* o peyote. Dichas ceremonias consisten en la ingesta de la planta distribuida por el curandero, y se asiste generalmente por invitación. En algunos ocasiones la raspa es acompañada por los matachines. En este mismo género de música de origen, o de carácter menos occidental, se encuentra el género de *yumari* y *tutuburi*, señaladas por Lumholtz desde finales del siglo XIX como danzas para el sol y para la luna. Esta danza de *yumari* lo mismo que el *kurikuri* de los yumanos es acompañada por una sonaja.

También existen algunas danzas restringidas a pequeños pueblos, como la danza del *Goló*. Según el mito, representa a un pájaro imaginario del cual se habla a menudo en la Baja Tarahumara. Se conoce relativamente poco sobre la naturaleza de esta música y los movimientos de esta danza, no obstante, suponemos que se trata de bailes cuyas características están bien arraigadas en las creencias antiguas.

Pieza para la ceremonia del *bacanohua*



Fuente: Transcripción musical realizada por Miguel Olmos.

Pieza para la ceremonia del *hikuri*



Fuente: Transcripción musical realizada por Miguel Olmos.

Canto del Yumare









Minuete Riwisana (vergüenza), introducción a la danza de matachines



Interprete: Juan Moreno.
Fuente: Transcripción musical realizada por Miguel Olmos.

Borrego
Pieza para la danza de matachines



Fuente: Transcripción musical realizada por Miguel Olmos.

Pieza para la flauta













Fuente: Transcripción musical realizada por Miguel Olmos.

Pieza para la danza de Pascol









Fuente: Transcripción musical realizada por Miguel Olmos.

Cuadro 25. Temas de los sones regionales según la danza

	Tarahumaras	*Mayos*	*Yaquis*	*Seris*	*Yumanos*	*Guarijío*	*Pápagos y pimas*	*Yumanos*
Pascola	Animales	Animales y plantas según la hora del día	Animales (serpiente), plantas, santos	La natu-raleza	–	Animales	Animales	–
Matachines	Animales	Animales y Santos	Santos sola-mente	–	–	–	–	–
Venado	–	La naturaleza	La naturaleza, el rayo, el colibrí, el monte, los animales, los cazadores	–	–	–	–	–
Kurikuri	–	–	–	–	Personajes míticos	–	–	–
Tutuguri o Yúmari	Oraciones	–	–	–	–	Rezos	Entre los pimas (cantos)	–
Bacánhoua ou Jíkuri	El sol, dios, el *Jíkuri*.	–	–	–	–	–	Canto de los animales	–
Kuri-kuri	–	–	–	–	–	–	–	Animales, temas míticos

Fuente: Trabajo etnográfico, Miguel Olmos (1988-1998).

Cuadro 26. Ejemplos de los sones indígenas del noroeste de México

Danza de Pascola. Tarahumara	*Danza de Matachines tarahumara*	*Cantos para la danza de Venado cahita*	*Yumanos: Cochimies, Kamiai, Cucapa*	*Danza de Pascola cahita*	*Danza de Matachines cahita*	*Pimas y pápagos (canciones)*
La cabra	Conejo	El colibrí verde	Vengo de lejos buscando tierras para sembrar	Primer canario	Canario	Para dar valor
El oso	Coneja	El cazador	Vengo de lejos y busco que comer	Segundo canario	Comanche	Canción del mundo
Yo voy a correr a Guachochi	Venado	Son del venado y los coyotes	Ya llegué, me quedo unos días y después me voy	El hermano del canario	La gallina	Pieza del pájaro azul
Pata Pata	Zopilote	El venado habla al tejón	Él quiere bailar pero no puede	Último canario	Toro bichom	Canción de la montaña negra
El gallo	Tecolote	Flor de san Miguelito	El Coyote no quiere trabajar donde no hay oro	Canto del cadernal	Caballo	Montaña al borde del mar
Una pollita	Ardilla	Gaviota	La noche está cayendo	San Miguel	Coyote	Venado caído
Yo guardo las chivas	Tejón	La enredadera	El saludo	La nariz de puerco	Batalla	Pieza del Hikuri
Chureo	Cordero	Lobo marino	Ya viene amaneciendo, ya viene saliendo el sol	La huichalaca	El niño dios	Canto de medicina
Balido de chiva	Liebre	Vamos, hermanos	El tecolote y el coyote lloran (Kamiai)	Gallo	La Guadalupana	El pájaro azul
Suéltalo, Pascol	Vaca	Campana del mar	Llora porque va muy lejos	El cafetal	Malinche	El arcoiris verde
La vaca	Cabra	Pájaro (*Jojopol*)	Quiero irme y busco la salida	Jugo de piña	Virgen	A la tierra mar
Tristeza Pascol	Coyote	La lluvia de la estación	Cuando el sol se esconde	Piturrió	La trenza	Al águila
Curikison	Córrale, paisano	El coyote aullador	Yo me levanté llorando en la obscuridad	Chichiquelite	San Francisco	Al mar
Pascola de Satevó		Flor indita *(Sewa yoleme)*	Zopilote o *Sa'wi*. Piezas sobre el super hombre, Al borde del río (Cucapa)	Al alba, Sábado, Canto de del monte, Churea, Coyote, Toro, Una sola caída, Loree'ta, Quelite d'e agua, Tecolote, La cuichi, La choli Lola mayo, Hutacochi, *Chanat chucuri,* Bacasiali, Chilingusanen, Guajolote, *Wépaco*,.	Santa Teresa	

Fuente: Trabajo etnográfico, Miguel Olmos (1988-1998).

Conclusión

La música es uno de los fenómenos estéticos con más carga emotiva. En nuestra región de estudio, la música posee sentidos diversos en cada uno de los pueblos indígenas. En el caso de algunos de estos grupos, las prácticas musicales no son generalizadas entre toda la población, pues a menudo no encontramos representaciones musicales de carácter tradicional, sin embargo, la música, como fenómeno de identidad, posee de igual forma una cohesión extraordinaria. En este sentido la música utiliza todos los medios posibles para integrar las identidades colectivas. Tal como se analizará en los siguientes capítulos, la música es un detonador que participa de forma activa en los estados catárticos de las fiestas y los rituales entre la población indígena. Efectivamente, la música como dispositivo capaz de influir en ciertos estados de conciencia no se presenta aisladamente, sino con una serie de representaciones que la impregnan en tanto fenómeno religioso.[145]

En esta sección hemos recorrido los géneros de la música regional, encontrando estilos con influencias de la música religiosa y pagana traída por los misioneros en el siglo XVI, así como cantos y sonoridades con un sentido musical más autóctono de origen, sin embargo, los instrumentos de cuerda de origen europeo no bastaron para imponer una lógica occidental a la música tradicional, tanto en la instrumentación como en la ejecución musical podemos percibir la presencia de dos sistemas, no obstante, el estilo general –incluyendo las formas de interpretación– guarda particularidades de cada grupo de acuerdo con la significación y el dominio de cierto repertorio. Por ejemplo, en las piezas o *sones* tocados con dos violines en la danza de Pascola de los yoremes o en la música de Matachines, observamos especialmente esta realidad. En lo que corresponde a la música cantada, tanto los cantos de Venado, como las piezas de los indígenas yumanos y las piezas de yumari y de bacanohua tarahumaras tienen un estilo evidente que no presenta grandes cambios. Hemos podido constatar esta situación, por ejemplo, en los registros de Lumholtz realizados a finales del siglo XIX, en los cuales aparecen piezas que todavía forman parte del repertorio en las ceremonias de yumari entre los rarámuris.

Por otra parte, constatamos que la danza y la música ritual religiosa son manifestaciones de un sistema de creencias antiguas, entre otras cosas debido a que las celebraciones, las reglas de la fiesta, dependen del momento particular de la noche, lo cual refiere la normatividad solar. Así, el sistema de piezas que se interpretan durante la noche entre distintos grupos como los yoremes, los yumanos y los pápagos, alude al origen mismo del cosmos y su visión de la creación de acuerdo con un espacio temporal festivo que concluye al amanecer; en este lapso, aparecen algunos animales del día o de la noche que nos demuestran la importancia de la estética temporal evocada a través de estos seres de la naturaleza.

[145]Esta parte la dedicamos enteramente a la música ritual, sin embargo, hay que señalar que la música pagana o de carácter cotidiano es igualmente importante, pero va más allá de los objetivos de este estudio.

Finalmente, en todos los ritos indígenas más importantes, hemos encontrado la música siempre referida a lo fenómenos y personajes míticos, y por consiguiente a la representación simbólica de cada objeto ritual y sonoro-musical, así como su simbolismo estético emanado del contexto festivo y ceremonial.

•

La imagen del objeto estético

Introducción

En esta sección presentaremos los principales objetos rituales de algunos grupos indígenas del norte, aunque existen también objetos que no pertenecen exclusivamente al campo de lo ritual. Entre los cahitas, por ejemplo, los objetos sonoros están implicados en las actividades rituales, con la excepción del arco musical yaqui de una sola cuerda, que se utiliza en la cotidianeidad sin estar articulado a una expresión ritual.

Las imágenes escogidas para esta sección buscan acercar al lector a la representación de los objetos mediante su análisis y su descripción. A diferencia de la descripción aislada y fuera de contexto, a partir de estas representaciones en imágenes el estudioso de las artes indígenas obtendrá un sólido campo de referencias, desembocando en algunas conclusiones e hipótesis a propósito del sistema estético y religioso de los pueblos del noroeste, el cual abordaremos en el capítulo siguiente.

Hemos querido mostrar inicialmente los objetos que tienen una significación particular en el interior del ritual de los pueblos indígenas. De acuerdo con nuestro análisis, diversos objetos sonoros ocupan un lugar privilegiado en la puesta en escena y en el tiempo del ritual. De esta forma, condensan representaciones simbólicas articuladas a un número importante de expresiones emotivas y religiosas de carácter arquetípico de estos pueblos, sin embargo, en esta presentación veremos también objetos que no tienen un referente ritual preciso, pero que forman parte de las técnicas de producción y sustento de algunos grupos. Tal es el caso del palo de caza (búmeran) utilizado antiguamente por los yumanos para la caza menor, en el mismo caso se encuentran prendas de uso cotidiano como el vestido de la mujer rarámuri, que es el mismo que el utilizado para el tiempo ritual.

Entre el conjunto de objetos existen algunos que nos interesan particularmente debido a su profundo simbolismo ritual y vinculación con el mundo de

los ancestros. Por ejemplo, la máscara de Pascola y la máscara de fariseos yaqui *chapayeca* y *chapakobam* mayo, los cuales muestran líneas y dibujos recurrentes en el arte regional como el zigzag, los reptiles y la forma de macho cabrío, con todo el simbolismo que posee este personaje.

Al igual que la cultura, la premisa que hay que aceptar es que el simbolismo de los objetos rituales suele verse modificado tanto en su forma como en su contenido, incluso los objetos más sagrados que adoptan con el tiempo formas simbólicas poco relacionadas con los significados más antiguos. En este sentido los rituales y ceremonias se ven también afectados por el cambio cultural. La "ortodoxia ritual" juega e integra elemento de la ideología televisiva, sobre todo en el caso de los grupos expuestos a las influencias, como los yorémes mayo. Por otra parte se tienen noticias de los objetos que podríamos considerar de "arte chamánico", es decir, objetos que fueron manipulados por curanderos que poseían el conocimiento ancestral de las antiguas prácticas curativas. El fenómeno chamanico se presenta en múltiples sociedades indígenas del noroeste asociado a rituales de curación como con la desestructuración de conocimientos que no fueron transmitidos de manera colectiva, y que a menudo desaparecieron, o se guardaron celosamente en la memoria de algunos individuos, pues corrían el riesgo de ser castigados socialmente cuando se les asociaba con prácticas religiosas antiguas.

Los objetos artísticos del noroeste

Los yumanos

En algunos sitios de Baja California se encontraron tablas o paletas de uso ceremonial (Hedges, 1976). De acuerdo con estas investigaciones y con las crónicas coloniales sabemos que eran utilizadas con fines curativos desde el siglo XIX ayudándose con dichos objetos para entrar en contacto con las fuerzas superiores. En los ejemplos que hemos retomado se muestran las líneas en zigzag, del trueno y del agua, que refieren los ritos de paso y los de fertilidad, no obstante, éstas podrían también representar escenarios rituales y religiosos en los que los hombres codifican su saber emotivo y curativo (figura 51). Existen otros objetos como la falda tradicional pericú, que hemos encontrado en las reserva de los museos europeos, como el antiguo Museo del Hombre, cuyas colecciones se encuentran actualmente en el nuevo Museo du Quai Branly. Por otro lado, la falda cucuapá construida con corteza de sauce aunque ya no es utilizada sigue siendo un icono de la cultura yumana (fotografía 28), al igual que la falda jupe pericú hecha de cuerdotes. Como hemos comentado la falda pericú (fotografía 27) pertenece a la colección Diguet, recolectada a finales del siglo XIX, para después ser clasificada en las colecciones etnográficas del museo. Entre los objetos yumanos que registramos de las colecciones particulares se encuentran los hermosos collares de chaquira construidos con granos de diversos colores (Olmos, 2005:83).

Figura 32. Antiguas tablas ceremoniales kiliwa



Fuente: Hedges, 1975. Origen: Valle de la Trinidad, B.C.

Fotografía 25. Falda ceremonial antigua k´miai de plumas de águila



Fuente: San Diego Museum of Man San Diego. Historical Society, E. H. Davis Colección

Fotografía 26. Maraca cucapá



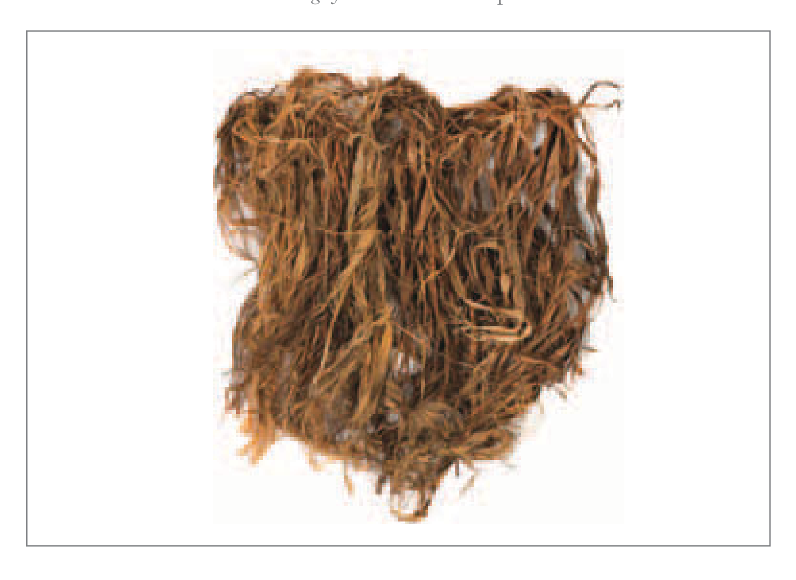
Fuente: Fotografía de Miguel Olmos, 1996. Origen: Sta. Catarina B. C.

Fotografía 27. Falda pericú



Fuente: Título original: Pagne de femme pericu Basse Californie. ©Foto SCALA, Florencia. Musée du quai Branly. Colección precedente: Musée de l´Homme. Donante: Leon Diguet, 2010.

Fotografía 28. Falda cucapá



Fuente: Fotografía de Samuel Carrasco Chávez; Sergio Torres Quintero. Colección etnográfica del Museo Nacional de Antropología e Historia. Autorización del Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010.

Fotografía 29 Collar cucapá

Fuente: Fotografía de Miguel Olmos, 1996. Origen: Exposición en Tijuana, B.C.

Fotografía 30. Vestido tradicional yumano



Fuente: Fotografía de Miguel Olmos, 1996. Origen: Exposición ICBC, en Tijuana, B.C.

Fotografía 31. Bumeran yumano o palo caza conejos



Fuente: Fotografía de Miguel Olmos, 1996.
Origen: Colección de Tijuana. Exposición de arte indígena ICBC, 1996

Fotografía 32. Pieza cerámica Paipai



Fuente: Fotografía de Miguel Olmos, 2010. Origen:
Sta. Catarina, B. C. Colección particular de Miguel Olmos.

Fotografía 33. Cesto yumano



Fuente: Fotografía de Miguel Olmos,1996.
Origen: Museo Histórico de Ensenada, B. C.

Al igual que las faldas de los indios californios, la piel de pelícano de los seris ya no es utilizada entre la población; este objeto fue registrado por última vez al inicio del siglo XX, sin embargo, un ejemplar se conserva en las colecciones del Museo Regional del INAH, en Hermosillo.

Las piezas seris más apreciadas en el mercado de las artes son, sin duda, los objetos de palofierro. Estas bellas piezas de una de las maderas más duras que existen fueron creadas como producto de un sueño, contado por José Astorga Encinas (Olmos, 2005). Las personas del grupo han aceptado este mito que no tiene más de treinta años, y que ahora es bien conocido por los indígenas. Estas figuras corresponden a un arte destinado exclusivamente al mercado externo y son representaciones hiperrealistas de la fauna seri. No es un arte ritual ni un arte de consumo interno, sin embargo, ha adquirido un valor monetario muy importante en el mercado del arte indígena. Gracias a su venta, los indigenas han obtenido algunos recursos económicos importantes. Otra de las actividades destacadas del arte es la cestería, tradición que llega a nuestros días cargada de un fuerte simbolismo vinculado con el mundo de los ancestros y de la cultura prehispánica. Como en la cultura de los pápagos y los pimas, entre los seris los dibujos de la cestería representan a menudo elementos de su cultura religiosa y de su cosmología; muchos de los motivos iconográficos seris, así como las técnicas de elaboración de estos objetos llamados "coritas" provienen de una fuerte influencia de la tradición pápago.

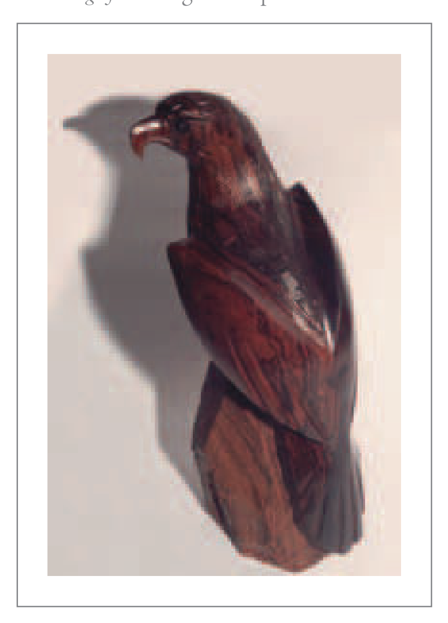
Por otra parte, la pintura ritual de la cara es una de las actividades más creativas del grupo. En la actualidad, existen una centena de dibujos que a menudo coinciden con los motivos rupestres encontrados en cuevas y abrigos rocosos de las islas, los que eran producidos cuando los seris buscaban experiencias de conciencia particulares.[152] Esta práctica tradicional se realiza entre las mujeres, enre las niñas sobre todo a la entrada de la pubertad y recientemente entre los cantadores del grupo. Las mujeres pintan sus caras durante las ceremonias de la pubertad; la presencia de diseños como la greca cortada o el signo del trueno, por demás evidente en esta ceremonia de la pubertad, evocan al inicio de la vida fértil, sin embargo, los signos no son los mismos para todas las mujeres. Los diseños de las pinturas faciales no son los mismos para las niñas, las mujeres casadas, las muchachas solteras, los hombres. Cambian entre sí, siendo una falta grave pintarse líneas que no corresponden al estatus otorgado en el interior del grupo.

Por otro lado, los artefactos de las danzas seris fueron elaborados a partir de un sincretismo interregional, observado a través de la adaptación de los rasgos culturales que fueron apropiados por los seris provenientes de las cultura de los yoremes. La danza seri similar a la del Pascola es un ejemplo de esta situación. Dicho baile fue adaptado y apropiado al particular estilo de los seris, quienes lo interpretan con un cantador. De esta danza se han

[152]Véase el último capítulo, sobre los estados de trance.

adaptado también el sistro, la forma de bailar y la corona que, aunque no perteneciente a esta danza, pareciera más bien una influencia de la de Matachines (fotografía 43). En este caso los instrumentos de cuerda como el violín, el arpa, o la flauta y el tambor, no son ejecutados, en cambio, el cordófono que aparece con el tiempo es el monocordio. El origen de este instrumento sigue siendo incierto, podría derivarse de la transformación del rabel llevado por los misioneros al territorio cahita, no obstante, el uso antiguo de otro tipo de arco percutido caído en desuso así como la presencia de monocordios entre varios grupos norteños como mexicaneros y tarahumares nos sugiere una matriz autóctona.[153] Los seris remplazaron los instrumentos de cuerda por la voz de un cantor que marca la melodía y el ritmo con una sonaja hecha de un bote de hojalata con algunas piedrecillas, no obstante que el cantador puede llevar el ritmo, el bailador lo lleva también con el golpeteo de los pies sobre el suelo cubierto a veces por una madera con un hueco en el suelo que sirve como caja de resonancia y aumenta así su sonoridad. Se tiene información de que esta danza era practicada después de una victoria guerrera. La corona utilizada durante la ejecución era utilizada por un curandero en los ritos de curación.

Fotografía 34. Águila de palo fierro seri



Fuente: Fotografía de Miguel Olmos, 1996. Punta Chueca, Sonora.
Colección particular, Miguel Olmos.

[153] El origen de este instrumento sigue siendo incierto, podría derivarse de la transformación del rabel llevado por los misioneros al territorio cahita. No obstante, el uso antiguo de otro tipo de arco percutido caído en desuso así como la presencia de monocordios entre varios grupos norteños como mexicaneros y tarahumares que nos sugiere una matriz autóctona.

Fotografía 35. Tortuga de palo fierro seri



Fuente: Fotografía de Miguel Olmos, 1996. Origen: Punta Chueca, Sonora.

Fotografía 36. Piel de pelícano (antigua prenda seri)



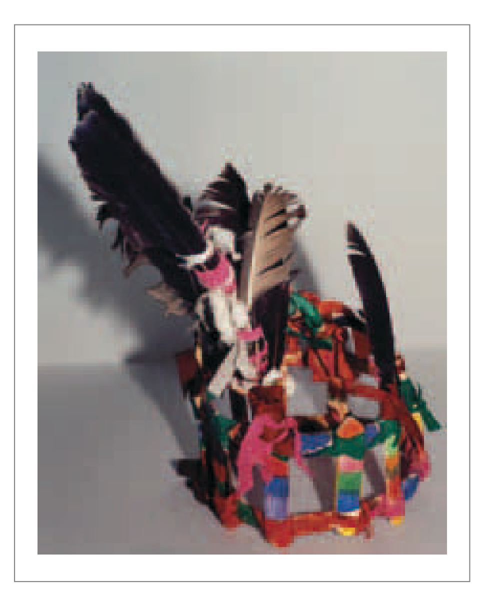
Fuente: Fotografía de Miguel Olmos,1996. Origen: Museo de Antropología, INAH, Sonora.
Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Fotografía 37. Caparazón de tortuga (recipiente seri)



Fuente: Fotografía de Miguel Olmos, 1996; Museo de Antropología, INAH, Sonora. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Fotografía 38. Corona seri



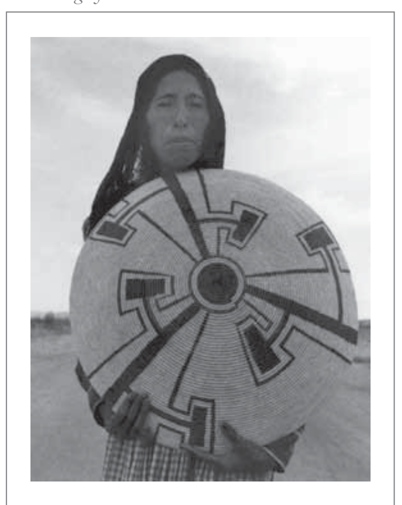
Fuente: Fotografía de Miguel Olmos, 1996. Museo de Antropología, INAH, Sonora. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Fotografía 39. Pintura facial seri



Fuente: D.R. Graciela Iturbide; Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas; Fototeca Nacho López.

Fotografía 40. Cestería: Coritas seri



Fuente: D.R. Graciela Iturbide, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas. Fototeca Nacho López. Origen: Desemboque, Sonora.

Fotografía 41. Pintura facial de niñas seri



Fuente: Fotografía de Otila Caballero, 2009. Origen: Desemboque, Sonora.

Fotografía 42. Traje tradicional seri

Fotografía de Otila Caballero, 2009. Origen: Desemboque, Sonora.

Fotografía 43. Corona seri de madera



Fuente: Fotografía de Miguel Olmos,1996. Museo de Antropología, INAH, Sonora. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Fotografía 44. Sistro seri



Fotografía de Miguel Olmos, 1996. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Fotografía 45. Monocordio seri



Fotografía de Miguel Olmos. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Los yoremes

La cultura religiosa de los yoremes se pone en escena y se expresa a través de diversos objetos rituales que pertenecen al mundo sagrado. Es el caso de los utilizados en las danzas de Pascola y Matachines, en la danza de Venado, así como los instrumentos que forman parte del atuendo de los fariseos de semana santa. La danza de Matachines y Pascola son tradicionales entre los yoremes como entre los tarahumaras o rarámuris, tal como lo explicamos en la tabla 25. Existen objetos generales para las danzas, no obstante, es posible encontrar variantes en las prendas que componen la vestimenta del danzante, dependiendo de las especificidades de cada grupo. Excepcionalmente, hemos omitido algunos artefactos de la semana santa yaqui, como las banderas o la vestimenta de los *angelitos* y los caballeros, y una gran cantidad de artefactos que entran en la puesta en escena de semana santa.

En cuanto al danzante de Pascola se trata de un personaje que evoca la gracia, lo sexual, el erotismo y la invulnerabilidad, lo malo, lo bueno y el sacrificio. En este contexto, el Pascola posee objetos que representan este conjunto de cualidades. Pese a que este personaje tiene características poco católicas, no proviene de una misma tradición prehispánica (Olmos, 1998); ha fusionado de alguna manera dos tradiciones religiosas, las enseñanzas católicas traídas por los misioneros y las creencias yaquis, tal como comentamos anteriormente. Según los mitos sobre el origen de la danza de Pascola así como la explicación de la danza en sí (Olmos, 2005), este personaje baila primeramente para la virgen y después para el diablo, sin embargo, el Pascola no es solamente la unión

de dos sistemas, la danza contiene elementos simbólicos que refieren la invulnerabilidad de la figura del viejo en la tradición azteca de los huehuetls prehispánicos. En la tradición de los indios, los bufones rituales poseen un papel similar. Los signos de la máscara del Pascola señalan estas cualidades: el zigzag alrededor de la máscara, reptiles como la lagartija que aparecen a menudo pintados en las mejillas y que nos aproximan a entidades y dimensiones religiosas del mundo prehispánico.[154] Por otra parte, el negro de la máscara, que simboliza el chivo negro que inicia al Pascola, así como los cascabeles, lo acercan a un simbolismo externo, que posee al mismo tiempo un fuerte simbolismo occidental. Por su parte, el cinturón de cascabeles evoca también su parentesco con el bufón medieval, asociado con el arlequín y el saltimbanqui que comentamos, *matassin* en Francia y *mataccino* en Italia. Así mismo, el *senhaso* es otro de los instrumentos del Pascola que ha desatado gran polémica sobre su proveniencia. Este instrumento egipcio, en su origen más antiguo, fue introducido por misioneros como el jesuita Francisco Kino, aunado a esto se le atribuye un probable origen africano.

Fotografía 46. Máscara de pascola yaqui



Fuente: Fotografía de Alfonso Caraveo, 2010.
Colección particular de Miguel Olmos.

[154]Ver el capítulo siguiente sobre las creencias antiguas y el *Yoania*.

Fotografía 47. Danzante de pascola yoreme



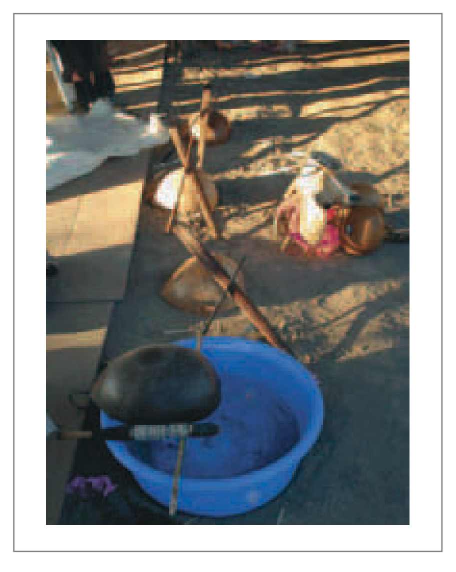
Fuente: Fotografía de Miguel Olmos.
Origen: Festival yoreme, Culiacán, Sinaloa.

Fotografía 48. Antigua máscara de pascola



Fuente: Título original: Masque anthropomorphe Yaqui. Sonora. ©Foto SCALA, Florencia. Musée du quai Branly. Colección precedente: Musée de l´Homme. Donante: Mlle Renaud, 2010.

Fotografía 49. Tambor de agua cahita



Fuente: Fotografía de Miguel Olmos, 2005. Origen: Etchojoa, Sonora. Colección particular de Miguel Olmos.

Fotografía 50. Sistro o Senhaso yaqui



Fuente: Fotografía de Miguel Olmos, 1996. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Fotografía 51. Raspador cahita



Fuente: Fotografía de Xilonen Luna, 1987. Origen: Mochicahui, Sinaloa.
Reproducción autorizada por Lic. Xilonen Luna.

Fotografía 52. Tambor para la danza de pascola



Fotografía de Miguel Olmos, 1992. Origen: Pótam Sonora.

Fotografía 53. Violín cahita



Fuente: Fotografía de Xilonen Luna, 1987. Origen: Mochicahui, Sinaloa. Reproducción autorizada por Lic. Xilonen Luna.

Fotografía 54. Flauta de danza de pascola cahita



Fuente: Fotografía de Miguel Olmos, 1996. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Fotografía 55. Arpa yaqui



Fuente: Fotografía de Samuel Carrasco Chávez; Sergio Torres Quintero.
Colección etnográfica del Museo Nacional de Antropología e Historia.
Autorización del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Fotografía 56. Danzante de Venado yaqui



Fuente: Fotografía de Miguel Olmos, 2005. Origen: Etchojoa, Sonora.

Fotografía 57. Danza de Venado yaqui



Fuente: Fotografía de Miguel Olmos, 2004. Origen: Etchoja, Sonora.

Fotografía 58. Cinturón de pezuñas de venado cahita



Fuente: Fotografía de Miguel Olmos, 1996. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Fotografía 59. Ténoboim (capullos de mariposa con piedrecillas) y raspador cahita



Fuente: Fotografía de Xilonen Luna, 1987. Origen: Mochicahui, Sinaloa.

Fotografía 60. Máscara de fariseo, Chapayeca yaqui



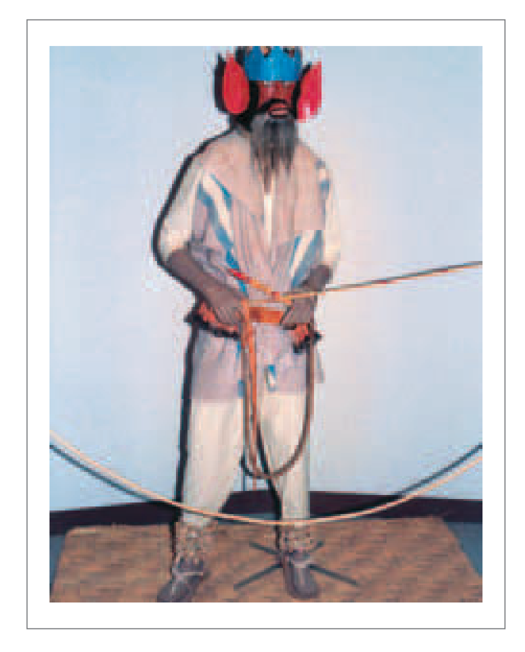
Fuente: Fotografía de Miguel Olmos, 1996.
Reproducción autorizada por el INAH, Sonora.

Fotografía 61. Cinturón de casquillos de bala



Fuente: Fotografía de Miguel Olmos, 1996. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Fotografía 62. Chapayeca yaqui



Fuente: Fotografía de Miguel Olmos, 1992. Reproducción autorizada por el Museo de los Yaquis, Obregón, Sonora.

Fotografía 63. Cinturón de pequeños carrizos mayo



Fuente: Fotografía de Miguel Olmos, 1996. Museo de Antropología, INAH, Sonora. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Fotografía 64. Bastón de *Chapayeca* yaqui



Fuente: Fotografía de Miguel Olmos, 1996. Museo de Antropología, INAH, Sonora. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Fotografía 65. Tambor de fariseo mayo



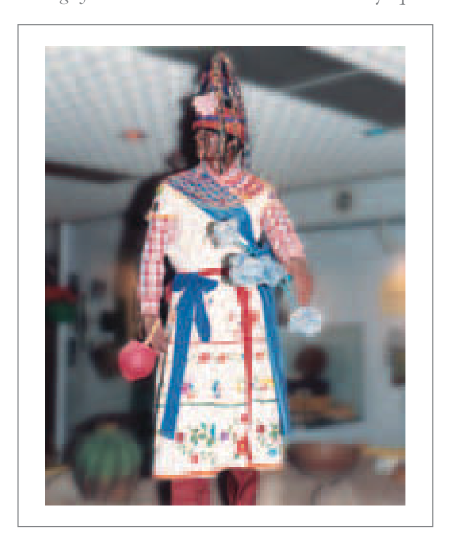
Fuente: Fotografía de Miguel Olmos, 1996. Museo de Antropología, INAH, Sonora. INAH. Centro Regional Sonora. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Fotografía 66. Flauta de procesión de Semana Santa cahita



Fuente: Fotografía de Miguel Olmos, 1996. Origen: Museo de Antropología, INAH, Sonora. INAH. Centro Regional Sonora. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia

Fotografía 67. Danzante de matachines yaqui



Fuente: Fotografía de Miguel Olmos,1992. Reproducción autorizada por el Museo de los Yaquis, Obregón, Sonora.

Fotografía 68. Corona de matachines yaqui



Fuente: Fotografía de Miguel Olmos, 1996. Origen: Museo Nacional de Antropología, INAH, Sonora. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia

Fotografía 69. Maraca, palma y corona de matachines yaqui



Fuente: Fotografía de Miguel Olmos, 1996. Museo de Antropología, INAH, Sonora. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Fotografía 70. Maraca, palma y corona de matachines



Fuente: Fotografía de Miguel Olmos, 1996. Museo de Antropología, INAH, Sonora. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Los tarahumaras

Los objetos artísticos de los rarámuiris se cuentan por decenas. Los hay desde complejos instrumentos de música hasta pequeños objetos de cestería y tejido. En la mayoría de los casos, no poseen prácticamente ningún nexo con las culturas antiguas, como la de Casas Grandes. La hermosa cerámica de la cual hemos hablado en capítulos anteriores ya no existe, como lo veremos más adelante. Los objetos que pertenecieron a las culturas antiguas dejaron sólo algunas huellas; en general, no fueron considerados como fuente de inspiración de los artistas tradicionales contemporáneos. De acuerdo con las fuentes etnohistóricas, la conquista española hizo estragos al intentar integrar tanto a los gentiles de la Sierra Baja como a los de la Sierra Alta; sin embargo, la cultura tarahumara actual, sobre todo de la Sierra Alta, ha permanecido muy aislada y alejada de la cultura de los mestizos. De esta suerte, la mayor parte de los objetos conservan características más bien autóctonas. Se encuentra todavía sobre el tejido del vestuario tradicional, diseños muy próximos a los que se hallan en pictografías rupestres de la sierra. La greca simple aparece en varios objetos, como por ejemplo la espada de los fariseos de semana santa. (fotografía 88), la banda en la cintura o *puraka* (fotografía 73) o los cueros de los tambores de semana santa (fotografía 75).

La primera figura tarahumara muestra una bola de madera utilizada en las carreras rituales; los tarahumares es el grupo que posee una de las prácticas físicas rituales más extenuantes, la cual puede durar día y noche. Los tarahumaras recorren grandes distancias en el circuito de la carrera, las bolas utilizadas son de madroño. Otros de los múltiples objetos rarámuris son los *huaris*, tejidos con paja de pino los más pequeños y de palma de agave los de mayor tamaño, que pueden llegar a medir hasta 50 centímetros de diámetro. Los tarahumaras los utilizan para guardar alimentos como las tortillas. Los *huaris* son también utilizados en las actividades rituales, pues son indispensables como utensilios de cocina y para la comida ritual, obstante ser bien apreciados por los mestizos y en los mercados de arte indígena. Además de su participación en las actividades culinarias, los *huaris* han sido encontrados en las tumbas funerarias, saqueadas en diversos sitios de la Sierra Baja, lo cual demuestra su importancia religiosa como parte del ajuar funerario de los antiguos habitantes de la Tierra.

Fotografía 71. Bola para carrera y cestos (*huaris*) tarahumaras



Fuente: Fotografía de José Luis Martínez. Origen: Sierra Tarahumara
D.R. José Luis; Comisión Nacional para el Desarrollo
de los Pueblos Indígenas. Fototeca Nacho López.

Fotografía 72 Flauta tarahumara



Fuente: Fotografía de Miguel Olmos, 1996. Origen: Guachochi,
Chihuahua. Colección particular de Miguel Olmos.

Fotografía 73. Tambor tarahumara de Semana Santa, con collera (banda de la cabeza) y banda de la cintura puraka



Fuente: Fotografía de Miguel Olmos, 1996. Origen: Guachochi, Chihuahua.

Fotografía 74. Huari (cesto tarahumara)



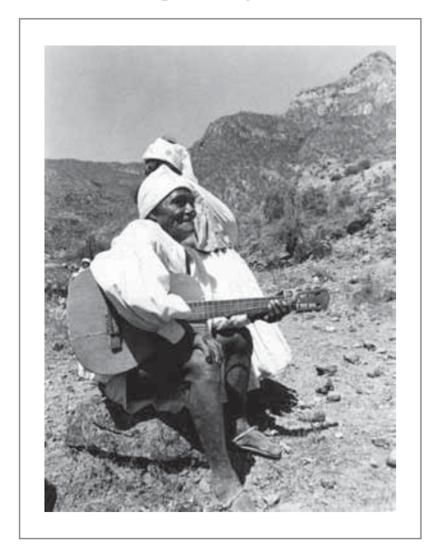
Fuente: Fotografía de Samuel Carrasco Chávez; Sergio Torres Quintero. Colección etnográfica del Museo Nacional de Antropología e Historia. Autorización del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Fotografía 75. Tambores de Semana Santa



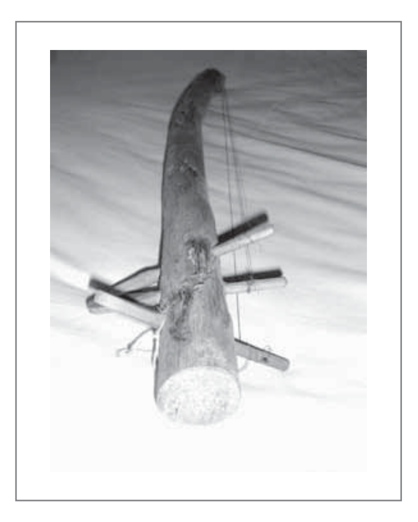
Fuente: Fotografía de Miguel Olmos, 1996. Origen: Tatawichi, Chihuahua.

Fotografía 76. Intérprete de guitarra tarahumara



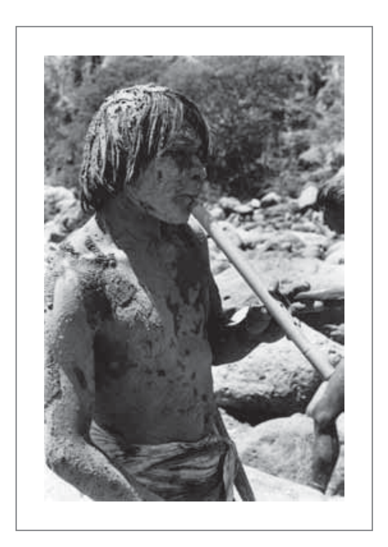
Fuente: Origen: Munérachi Chihuahua. D.R. Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas. Fototeca Nacho López.

Fotografía 77. Chapareque tarahumara



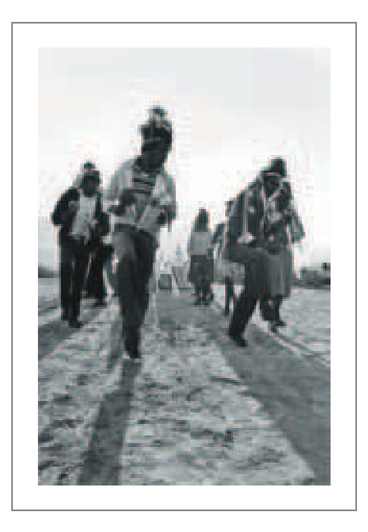
Fuente: Fotografía de Miguel Olmos, 2007. Origen: Arecaina Chihuahua.

Fotografía 78. Músico de flauta durante la Semana Santa tarahumara



Fuente: Fotografía de Lorenzo Armendáriz. Origen: Munérachi. Fuente: D.R. Lorenzo Armendáriz; Comisión Nacional para el Desarrollo de los pueblos Indígenas; Fototeca Nacho López.

Fotografía 79. Danzantes de matachines tarahumaras



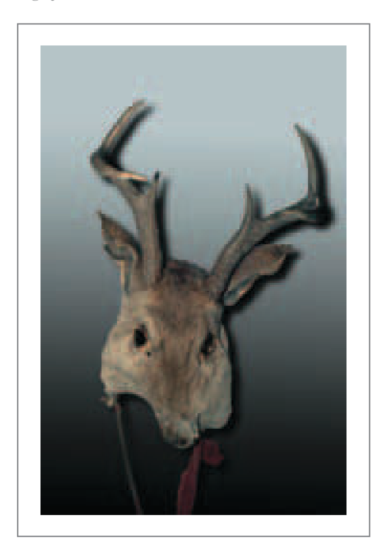
Fuente: Fotografía de Teúl Moyrón. Origen: Sierra Tarahumara.
D.R. Comisión Nacional para el Desarrollo
de los Pueblos Indígenas; Fototeca Nacho López.

Fotografía 80. Maraca de matachines tarahumara



Fuente: Fotografía de Miguel Olmos, 1996. Origen:
Guachochi, Chihuahua. Colección particular de Miguel Olmos.

Fotografía 81. Cabeza de venado tarahumara



Fuente: Fotografía de Miguel Olmos, 1996. Origen: Tatawichi, Chihuahua.

Fotografía 82. Vestido tradicional tarahumara



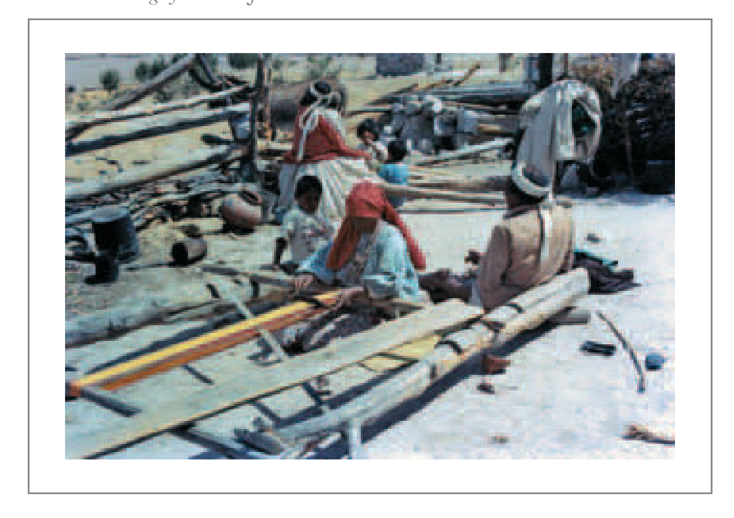
Fuente: Fotografía de Pablo Ortiz, 2010. Origen: Aboreachi, Chihuahua.

Fotografía 83. Telar (cobija tarahumara)



Fuente: Fotografía de Luis Verplancken S. J. Origen: Sierra Tarahumara.

Fotografía 84. Tejido de una banda de cintura tarahumara



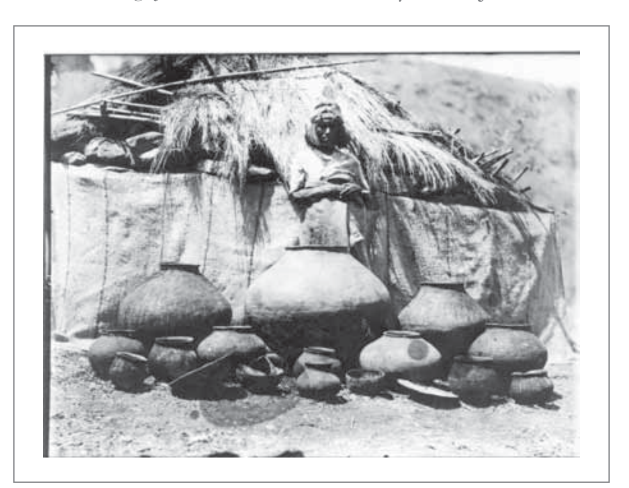
Fuente: Fotografía de Luis Verplancken S. J. Origen: Sierra Tarahumara.

Fotografía 85. Tejido de una banda de cintura o puraca tarahumara



Fuente: Fotografía de Carl Lumholtz, 1898. Origen: Sierra Tarahumara.
D. R. Carl Lumholtz; Museo Americano de Historia Natural de Nueva York;
Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas;
Fototeca Nacho López (1898).

Fotografía 86. Alfarera tarahunara y sus vasijas



Fuente: Fotografía de Carl Lumholtz, 1892. Origen: Piedras Verdes, Chihuahua.
D. R. Carl Lumholtz; Museo Americano de Historia Natural de Nueva York;
Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas;
Fototeca Nacho López (1892).

Fotografía 87. Palma. Ofrenda funeraria tarahumara



Fuente: Fotografía de Samuel Carrasco Chávez; Sergio Torres Quintero. Colección etnográfica del Museo Nacional de Antropología e Historia. Autorización del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Fotografía 88. Espada de fariseo tarahumara



Fuente: Fotografía de Samuel Carrasco Chávez; Sergio Torres Quintero. Colección etnográfica del Museo Nacional de Antropología e Historia. Autorización del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Fotografía 89. Abanico o cetro de matachines tarahumara



Fuente: Fotografía de Samuel Carrasco Chávez; Sergio Torres Quintero.
Colección etnográfica del Museo Nacional de Antropología e Historia.
Autorización del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Fotografía 90. Maraca tarahumara



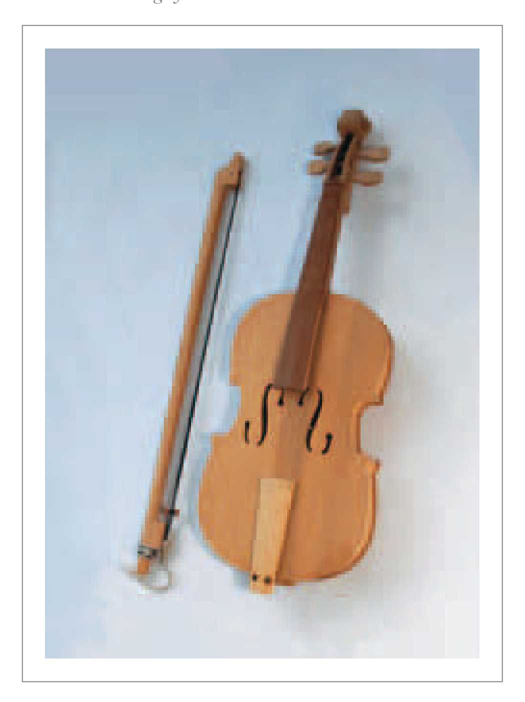
Fuente: Fotografía de Samuel Carrasco Chávez; Sergio Torres Quintero.
Colección etnográfica del Museo Nacional de Antropología e Historia. Autorización del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Fotografía 91. Raspador tarahumara



Fuente: Fotografía de Alfonso Caraveo, 2010. Colección particular de Miguel Olmos.
Origen: Chirigómachi, Chihuahua.

Fotografía 92. Violín tarahumara



Fuente: Fotografía de Alfonso Caraveo, 2010. Colección particular de Miguel Olmos
Origen: Sierra Tarahumara, Chihuahua.

Fotografía 93. Huso tarahumara



Fuente: Fotografía de Samuel Carrasco. Colección etnográfica del INAH.

Fotografía 94. Guaje tarahumara

Fuente: Fotografía de Alfonso Caraveo, 2010. Colección particular de Miguel Olmos.
Origen: Sierra Tarahumara, Chihuahua.

Fotografía 95. Sarta de capullos de mariposa o chenévares, tarahumara



Fuente: Fotografía de Samuel Carrasco Chávez; Sergio Torres Quintero. Colección etnográfica del Museo Nacional de Antropología e Historia. Autorización del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Fotografía 96. Hueja tarahumara



Fuente: Fotografía de Samuel Carrasco Chávez; Sergio Torres Quintero. Colección etnográfica del Museo Nacional de Antropología e Historia. Autorización del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

La cerámica, los textiles y la cestería

La cerámica

En la imágenes de la sección anterior hemos constatado que la vestimenta cotidiana así como la cerámica y la cestería, conservan todavía algunos vínculos rituales, pero esto no siempre es evidente. Algunos objetos cerámicos poseen un papel ritual y son indispensables para las ceremonias, como es el caso de los tarahumaras, pero no siempre se presenta en otros grupos de la región. Por ejemplo, las grandes ollas tarahumaras son indispensables para contener las grandes cantidades del apreciado *tesgüino* (fotografía 86). Ollas similares son empleadas también para la comida ritual llamada *tónare*, consistente en un caldo de res con granos de maíz.

Por otra parte, los yumanos, y en particular los paipai, tienen una producción cerámica importante. De todos, los yumanos es el grupo que se caracteriza por la producción cerámica. En este grupo existe un objeto de cerámica con doble cuello, utilizado antiguamente en las ceremonias de casamiento (fotografía 32). De acuerdo con información de Benito Peralta la pareja bebía jugos de frutas silvestres en esta vasija, como evocación de la nueva vida.

Por su parte, los yoremes, yaquis y mayos produjeron algunos de los utensilios de barro utilizados en la cocina, sin embargo, estas ollas de barro cocido fueron recientemente remplazadas por recipientes de metal de uso comercial. Los recipientes originalmente hechos de barro cocido fueron muy apreciados para guardar el agua fresca.

El trabajo textil

No obstante la producción de cobijas de manera artesanal, para una buena parte de la población yoreme el trabajo textil fue remplazado por objetos comerciales. Antiguamente, el trabajo textil estaba más expandido entre los diversos grupos. En la actualidad, tanto mayos como yaquis tejen ocasionalmente cobijas de lana y confeccionan prendas de algodón de uso ritual o doméstico.

La desaparición paulatina de algunos objetos de carácter textil y cestería se constata a partir de los años setenta. En algunos poblados yoremes de Sinaloa mucha gente recuerda el proceso para cardar y de hilado de la lana, y de la producción de hilos y de tejidos, en general una actividad común. Entre los yoremes mayos y yaquis hoy en día son pocas las personas que aún ejercen este oficio. En cambio, entre los guarijíos y los tarahumaras que viven en la región serrana, la tradición textil se encuentra bien presente en las comunidades. En la Sierra Tarahumara el trabajo textil es realizado sobre todo por las mujeres, quienes producen prendas de vestir familiares, incluyendo su propia vestimenta, así como las cobijas de lana y vestimenta masculina, como la camisa y el calzón, mejor conocido como *zapeta*. De acuerdo con la imagen tomada por Lumholtz en el siglo XIX (fotografía 84) y la de Verplanken a finales del

siglo XX, (fotografía 85), las técnicas de tejido no han variado después de 100 años y los diseños geométricos continúan siendo los mismos.

Por otra parte, es importante destacar que la técnica del tejido de la banda que se usa en la cintura y el telar para confeccionar una cobija no es la misma. En el primer caso se utiliza el telar de cintura, pues la cadena de hilos envuelve la cintura del constructor y a partir de la organización de los hilos que salen de esta cadena se tejen las bandas. En la otra extremidad los hilos son atados a una pequeña pieza de madera enterrada verticalmente en la tierra y perpendicular a la cadena de hilos. Así, se hace necesario tejer cada hilo con la lanzadera, con el fin de hacer los diseños y los colores de las distintas piezas (fotografía 85). En el otro caso, para confeccionar una cobija el telar y el tejido son más complejos, puesto que la talla de la tela o de la cobija es mucha más grande que la banda. Este telar es sostenido por un par de troncos cuya extensión se fija en función de la medida deseada, mientras que el ancho está dado por la distancia de los troncos fijos. De esta forma, este instrumento utilizado para hacer cobijas puede medir cerca de dos metros por uno y medio. La cadena, o conjunto de hilos paralelos dispuestos en el sentido longitudinal del tejido, y entre los cuales atraviesa la trama, es construida de forma particular entre los mayos; se elabora con troncos ligeramente más altos que las cadenas de otros grupos. En este telar mayo, se prepara la cadena, y el tejido se realiza con el mismo instrumento; dicho telar se usa particularmente en la región noroeste entre tepehuanos, mayos, yaquis, guarijíos y tarahumaras (fotografía 83).

La cestería

El trabajo de cestería es seguramente una de las artes tradicionales que conserva mejor su carácter autóctono. La tradición de trabajo de la cestería es mayormente conocida en las culturas del sur de Estados Unidos, sin embargo, en el noroeste existen culturas fronterizas y otras que poseen una producción importante. La producción de cestos tipo coritas, como se les llama en la cultura de los seris, se encuentra principalmente entre pápagos y pimas, de quienes se originó esta tradición para expandirse hasta el grupo seri que cultivaron esta costumbre. Los grupos cesteros ampliamente conocidos en el sur de Estado Unidos, son los hopis, navajos, apaches, pápagos y grupos de las planicies, y otras del sureste en la región de Missouri, así como los grupos del Gran cañón y del centro y sur de la alta California. Con un gran abanico de técnicas y con diversas formas y diseños, estos grupos continúan practicando el arte de la cestería. Tanto en la región del noroeste de México como en el sur de Estados Unidos, la elaboración de cestos está basada principalmente en la técnica de la espiral, que es ante todo una técnica de costura. Una armadura formada de varillas o de filamentos, enrollados en espiral y cosidos, de una manera o de otra según el punto elegido por medio de un elemento que liga y contribuye a producir los efectos decorativos. "Un método específico de la decoración utilizada en la cestería espiral es lo que llamamos de imbricación: un elemento adicional es doblado y

fijado en la cara exterior del cesto en cada uno de sus puntos, tratando de dar a la superficie un aspecto escamoso y rizado" (Feest, 1994:106-116).

En el noroeste, los grupos que desarrollan esta técnica son los seris y pápagos como depositarios de la tradición. En el territorio mexicano la influencia de los grupos pápagos ha influido en algunos de los diseños encontrados en el trabajo de cestería regional. Hay que precisar que, pese a estar presentes desde hace cientos de años, las técnicas y las formas de los cestos, el decorado y las figuras representadas en los cestos han cambiado por la influencia ejercida por algunos grupos y por su cotización en el mercado del arte tradicional, sin embargo, en la mayor parte de los casos, con la excepción de los cestos yumanos y de la fiesta de la canasta entre los seris, los cestos son de consumo externo, al igual que las figuras de palofierro.[155]

En cuanto a los diseños tradicionales, abstractos o figurativos, hay que señalar que éstos presentan algunos caracteres comunes, como se muestra en las imágenes. A menudo, los motivos abstractos pimas y pápagos dan la impresión de movimiento continuo, sugiriendo cuatro, cinco o raramente seis puntos de referencia en el marco de una circunferencia (figuras 34-48). Dichas líneas representan conceptos temporales con algunos motivos de rotación, relacionadas posiblemente con marcadores calendáricos. Dentro de estos motivos, es sugerente el movimiento de las estaciones del año, como evocación nahua del n*ahui ollin*; estos grupos comparten rasgos del pensamiento nahua, dado que estos grupos uto-aztecas poseen lazos culturales con algunos del centro mesoamericano.

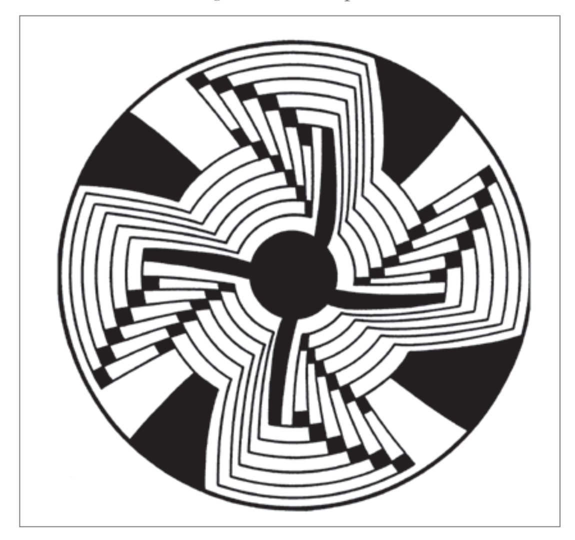
Figura 33. L'itoi, el hombre en el laberinto, símbolo tradicional o'otham



Fuente: Fotografía de Alejandro Aguilar Zeleny. Origen: Reserva pápago, Arizona.

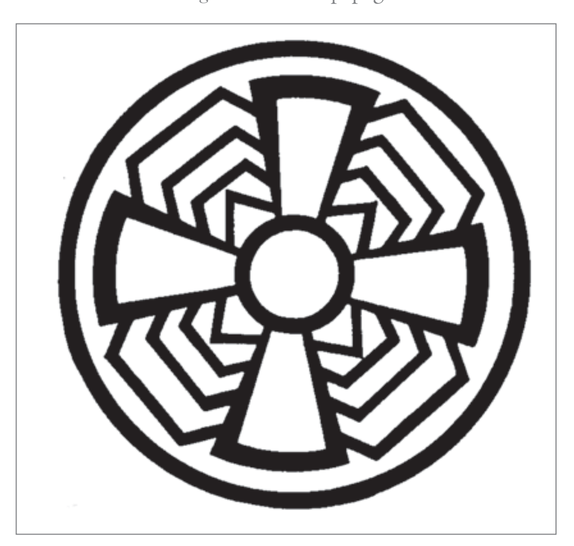
[155]Existe la ceremonia seri, donde se celebra la culminación del trabajo de una canasta. La fecha no es fija, sino que ésta se determina por el trabajo de los artistas que fabrican las coritas semicirculares, que pueden llegar a medir hasta dos metros.

Figura 34. Cesto pima



Fuente: Robinson, 1954:22.

Figura 35. Cesto pápago



Fuente: Kissell, 1916.

Figura 36. Cesto pápago



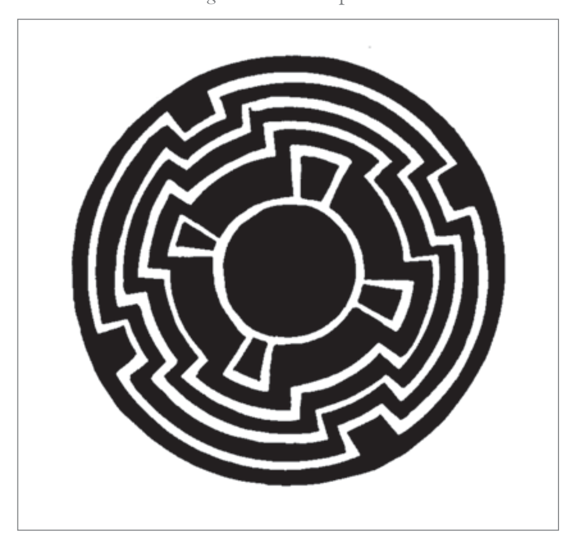
Fuente: Kissell, 1916.

Figura 37. Cesto pima



Fuente: Kissell, 1916.

Figura 38. Cesto pima



Fuente: Russell, 1908.

Figura 39. Cesto pápago



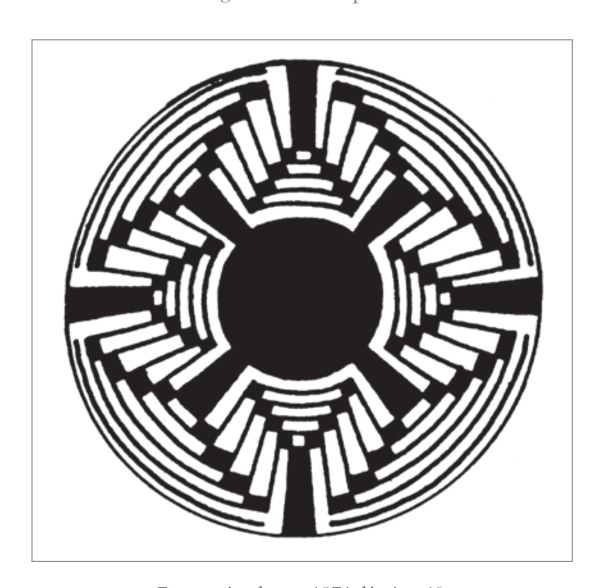
Fuente: Russell, 1908.

Figura 40. Cesto pima



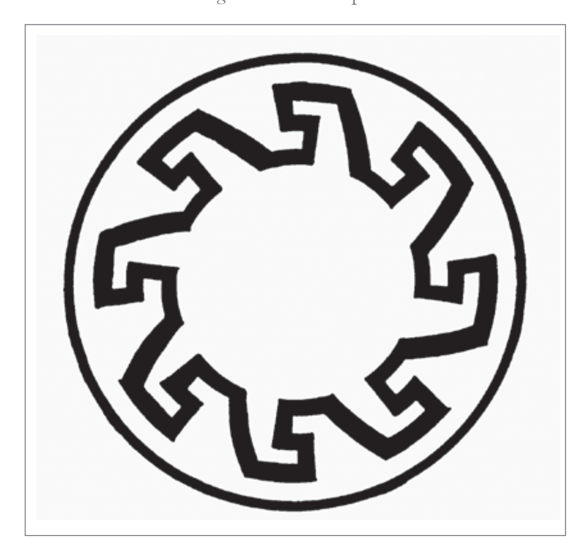
Fuente: Appleton, 1971, lámina 40.

Figura 41. Cesto pima



Fuente: Appleton, 1971, lámina 40.

Figura 42. Cesto pima



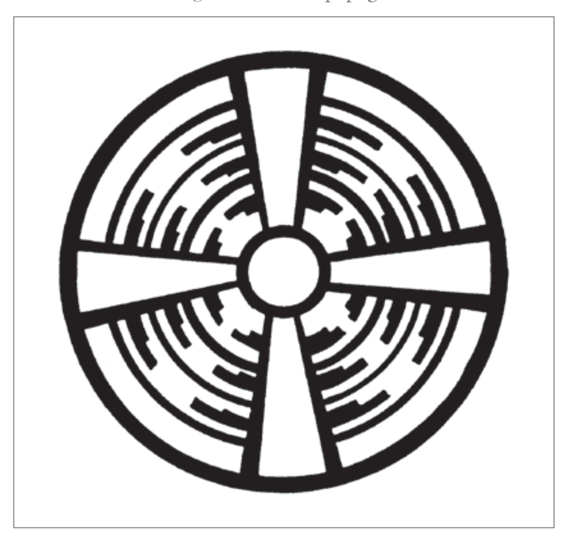
Fuente: Kissell, 1916.

Figura 43. Cesto pima



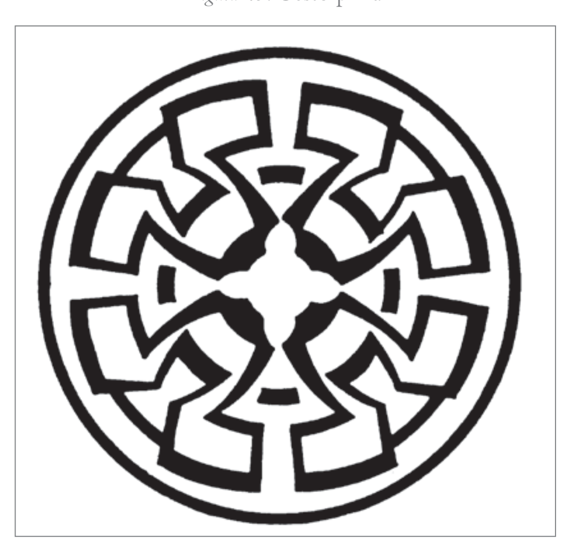
Fuente: Appleton, 1971, lámina 40.

Figura 44. Cesto pápago



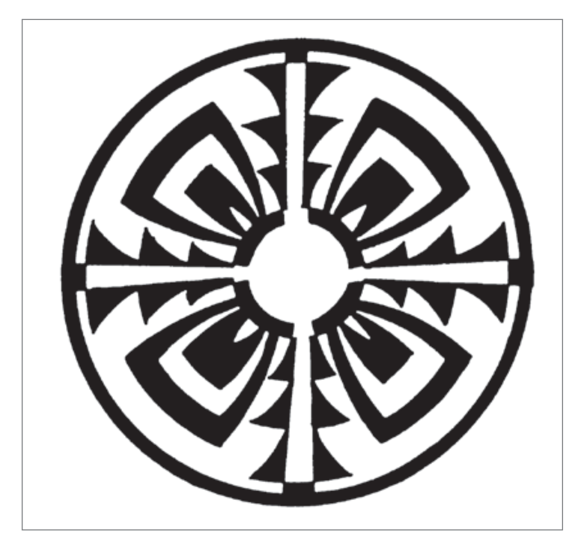
Fuente: Kissell, 1916.

Figura 45. Cesto pima



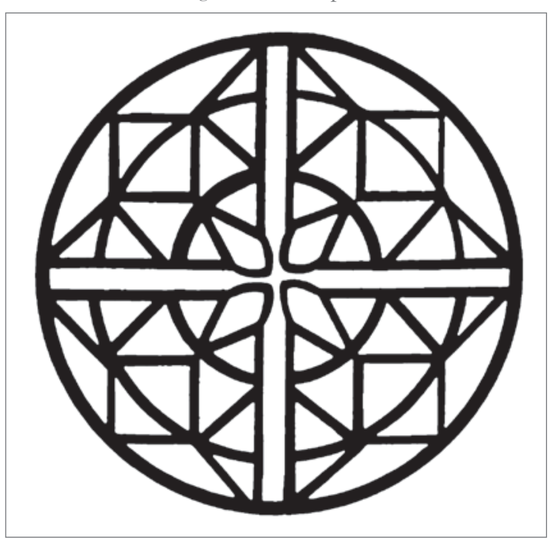
Fuente: Russell, 1908.

Figura 46. Cesto pima



Fuente: Russell, 1908.

Figura 47. Cesto pima



Fuente: Kissell, 1916.

Figura 48. Cesto pima



Fuente: Russell, 1908.

Fig. 49. Cesto pima



Fuente: Curtis, 1994:311 [1907].

Fotografía 97. Cesto pápago



Fuente: Fotografía de Miguel Olmos, 1996. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Fotografía 98. Cesto pápago



Fuente: Fotografía de Miguel Olmos, 1996. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Fotografía 99. Cesto pápago



Fuente: Fotografía de Miguel Olmos, 1996. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Fotografía 100. Cesto pápago



Fuente: Fotografía de Miguel Olmos, 1996. Museo de Anropología, INAH, Sonora. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Fotografía 101 Cesto k´miai



Fuente: Fotografía de Miguel Olmos, 2005.
Colección particular de Miguel Olmos.

Fotografía 102 Cesto k´miai



Fuente: Fotografía de Miguel Olmos, 2005.
Colección particular de Miguel Olmos.

Fotografía 103. Cesto k´miai



Fuente: Fotografía de Miguel Olmos, 2005.
Colección particular de Miguel Olmos.

Sistema de creencias y cosmovisión de los pueblos del noroeste

Introducción

Los objetos presentados en el capítulo anterior son la materialización de las creencias indígenas, elaboradas como una necesidad inherente al género humano de simbolizar la cultura artística a lo largo de miles de años, situación más compleja cuando analizamos el contenido de las representaciones en el sistema religioso de los ancestros. La vida que los hombres otorgan a los objetos, así como el respeto que les provocan, los llevan a la escena ritual como uno de los medios para concebir el camino hacia el fin de su existencia. El arte de los grupos del noroeste, tal como lo hemos comentado, es un arte de petición de vida. Las representaciones artísticas están ligadas a las ofrendas divinas, para pedir salud, buenas cosechas y los bienes para su alimentación. Se trata sobre todo de un sistema de reciprocidad y de agradecimiento hacia los dioses que se teje paulatinamente con las representaciones estético-religiosas.

En la inmensidad del universo del sistema religioso del noroeste es posible señalar algunas representaciones míticas y simbólicas que se presentan quizá de manera similar o desde una lógica complementaria de oposiciones. En el libro en donde tratamos la cosmogonía (Olmos, 2005), mencionamos las divinidades, así como los personajes que participaron directa o indirectamente en la creación del mundo. Será preciso retomar varios elementos de este análisis con el fin de observar atentamente cómo con la modernidad las religiones se han transformado, y cómo los elementos que las constituían han desembocado en un nuevo sistema de creencias sostenido por nuevos objetos, que son transmitidos a través del pensamiento por el cristianismo y el pensamiento sagrado de origen.

Analizaremos los rasgos cosmogónicos generales y las creencias de los grupos que situamos con anterioridad, inicialmente en su contexto arqueológico, etnohistórico y etnográfico, así como algunos puntos referentes a su sistema coreológico y musical.[155]

Hablar de seres míticos o de elementos malignos nos tomaría un espacio del que no disponemos en este libro, por lo que sólo referiremos algunos de los puntos que consideramos más importantes. Las creencias no se encuentran sólo en los relatos míticos más antiguos, sino en las creencias formadas a través de la historia reciente que reconfigura nuevas formas religiosas. Cabe destacar hasta qué punto es posible hablar retomando a Spicer (1964); de una religión de origen uto-azteca noroccidental, o de influencia ideológica sobre el pensamiento de los grupos aledaños al territorio de dichos pueblos. A este respecto retomaremos algunos símbolos rituales que interactúan con las creencias provenientes de estructuras religiosas institucionalizadas, sin embargo, sabemos que el sistema religioso no se explica sólo por un cambio histórico, sino también por los procesos históricos específicos a cada grupo o región

Catolicismo y resistencia

Se ha insistido mucho en el papel que han jugado las guerras de exterminio contra las culturas originarias. Estas batallas tuvieron fuertes repercusiones en la identidad de los pueblos, en particular en los que lograron sobrevivir al genocidio, como es el caso de los yoremes yaquis; no obstante, todos los pueblos indígenas son testigos de esta situación. Es difícil precisar el momento del cambio social religioso entre los pueblos indígenas. Las fuentes que hemos referido en el capítulo histórico señalan invariablemente que los indígenas poseían en el siglo XVI múltiples rituales guerreros y dedicados a divinidades labradas en piedra, así como fiestas en donde, a decir de los misioneros, la colectividad despertaba su fuerza libidinal mediante actos demoniacos e impúdicos.

Entre las representaciones de los animales venenosos, estos pueblos tenían particular adoración por las serpientes, sin embargo, como antes analizamos, el sincretismo suministró a los sistemas de pensamiento indígenas nuevas manifestaciones artísticas; por esta razón, las prácticas evangélicas de la colonización han sido transportadas a menudo al discurso de la actual lógica artística de los pueblos indígenas. La danza de Matachines que antes analizamos es un ejemplo de asimilación de un baile que antes era considerado como una práctica evangelizadora. Así, no podremos saber el momento preciso en que una práctica fue sustituida por otra. Se tiene conocimiento de las crónicas de guerra o de la emergencia de los cultos a ciertos santos, lo cual nos permite situar cierta temporalidad como San Francisco, San Miguel, etcétera. En cambio, es más interesante conocer las transformaciones de los objetos de culto que, pese a haber

[155]Es necesario destacar que no podremos analizar en su totalidad el contexto religioso de los grupos en su conjunto.

atravesado por batallas contra los diversos pueblos, poseen aún una visión del mundo franqueada por la alteridad de los conquistadores.

La iglesia y lo divino

Una parte importante de la resistencia étnica se ilustra por el hecho de que los fenómenos religiosos contemporáneos no se presentan desde la perspectiva del catolicismo ortodoxo, aun cuando muchos pueblos indígenas se declaran ellos mismos católicos. En la óptica del análisis de las persistencias en el sistema de creencias, Spicer (1964) señalaba que las culturas vivas de los uto-aztecas centrales podrían dividirse entre la cora-huichol, la pima-tepehuano, la tarahumara y la yaqui-mayo. En esta tipología es posible agregar perfectamente a los guarijíos de Sonora junto con los yaquis y mayos. En cuanto a los tarahumaras, se sitúan justo en medio de los yaquis y mayos, y de los pimas y tepehuanos; no obstante, los tarahumaras que habitan las partes cercanas a los mayos o los tepehuanos del norte poseen rasgos similares con el grupo colindante. Por otra parte, sabemos que los pimas están culturalmente muy cercanos de los pápagos, por lo menos en el territorio de los Estados Unidos; mientras que ambas culturas, presentes en el territorio mexicano, presentan pocas afinidades debido al cambio cultural que han tenido en los últimos 50 años. A pesar de la difusión de la cultura nahua entre las culturas pertenecientes al mismo conjunto lingüístico regional, hemos ubicado cierto parentesco simbólico entre grupos que no pertenecen a este núcleo, pero que estuvieron ligados territorialmente a los cahita. A propósito de los actuales seris y yumanos, como representantes de estos grupos no uto-nahuas, es preciso aceptar que poseían y poseen actualmente un sistema de creencias distinto al de los nahuas. El sistema de creencias de los yumanos es relativamente débil en cuanto a su persistencia contemporánea, en relación con otros sistemas religiosos existentes en la región.

Los seres y los personajes sagrados juegan un papel en la cosmovisión de cada grupo; detentan una carga divina y son los depositarios de una afectividad colectiva significativa. Lo divino se divide en varias ramas; anteriormente clasificamos los objetos asociados con las danzas, sin embargo, éstos no contienen más que una sola parte de la presencia divina. Entre los cahitas el venado, Jesús o el Nazareno, el Pascola, los fariseos de la semana santa, los matachines, los santos o la virgen, poseen todos una personalidad divina y no son forzosamente superiores unos respecto a otros. En la visión occidental, los evangelios han mostrado que existe un solo dios, un hijo y un espíritu santo, así como una serie de personajes santificados en torno a la figura de Jesús en el interior de la religión católica. En la concepción indígena de varias culturas del noroeste, la presencia de Jesús, la virgen, los fariseos y Judas tienen una presencia tan importante como los personajes originarios y paradigmáticos en el interior de su sistema de creencias.

El trabajo de ciertas bases católicas que intentan suprimir las creencias autóctonas ha sido en vano, sin embargo, existen algunos misioneros que comprenden perfectamente

la necesidad de conocer las creencias indígenas tal como se practican en la actualidad entre los indígenas. Aparte de estos personajes católicos enclavados en plena sierra, a la usanza del siglo XVI, la iglesia católica no tiene una fuerza determinante en el pensamiento indígena. Una situación muy distinta se presenta en la población mestiza. Para el caso de los cahitas, tanto los yaquis como los mayos, el sacerdote regular y las autoridades eclesiásticas están siempre confrontados a las interpretaciones bíblicas que las autoridades religiosas de las culturas indígenas enseñan a la población. Por otra parte, con los indígenas seris, los grupos protestantes han participado activamente en los estudios antropológicos, aunque un trabajo evangélico ha sido desarrollado entre ellos, los seris poseen todavía una buena parte de sus creencias sobre la naturaleza y el mar, como lo comentamos en la parte dedicada a la etnografía.[156]

Todos aquellos que se reconocen como indígenas aceptan la existencia de Jesucristo, aun cuando para ellos no juega un papel determinante en las creencias del grupo, como es el caso de los tarahumaras. En cambio, la presencia de la Virgen María es considerablemente más fuerte que la de Jesucristo o el *sukristo,* como le llaman los tarahumaras. Éstos veneran y celebran santos como San Miguel, San Juan o San Francisco, que después de algún tiempo han podido ser integrados a las necesidades del calendario agrícola y a sus creencias sobre los ciclos de producción. El bautismo es otra particularidad que aceptan, aun cuando en los pueblos más apartados pueden existir niños que permanecen durante varios años como gentiles, sin embargo, entre los cahitas, aparte del bautismo cristiano, existe una profesión de fe durante toda la vida entre los hombres que participan en la semana santa como *chapayecas* o fariseos.

Dios nuestro creador

Las creencias cosmogónicas características de los personajes divinos nos han mostrado el camino por seguir sobre las creencias actuales. En otra parte presentamos algunas tablas en las cuales percibimos los personajes creadores del mundo, según la visión cosmogónica particular de una cultura determinada, con personajes creadores que fueron representados bajo la forma de un animal, de un hombre o de una pareja divina compuesta por un hermano mayor, uno menor o por una mujer primigenia, como el caso de los seris. Se constata que las características de la creación, así como las cualidades de los dioses, que por otra parte no son muy cristianos, entre mayos, yaquis, tarahumaras y pápagos, son un sostén importante de las creencias vigentes en la actualidad (Olmos, 2005).

En el cuadro 27 es posible verificar que las características divinas de las culturas indígenas se encuentran muy lejanas de las ideas católicas contemporáneas. De entrada hay que señalar que a veces la identificación mítica de los dioses no es absoluta en las creencias indígenas; por ejemplo, los yumanos y lo seris cuyo cuerpo religioso se apar-

[156] Véase el capítulo "La etnografía del noroeste".

ta cada vez más de su mitología de origen; fenómeno que se percibe cuando la representación divina cambia rápidamente entre algunos grupos, sobre todo aquellos que tienen fuerte influencia mestiza en su organización social.

Por otra parte, la identificación del creador con el astro solar es una asociación evidente en grupos como el tarahumara, mientras que en el sistema de pensamiento de los cahitas existe una relación con el venado, quien se encuentra en el origen del grupo en calidad de personaje sagrado, sin embargo, de acuerdo con los relatos míticos, éste no participa directamente en la creación del mundo. Para los tarahumaras *onorúame* es el sol, pero los cahitas al igual que los tarahumaras recurren más a menudo a la virgen como *Iyéruame* o como *Itom aye*, entre los cahitas, para pedir por el ciclo agrícola en calidad de figura femenina que evoca la fertilidad.

Cuadro 27. Características de los dioses o de los personajes creadores, (I)

	Tarahumaras	*Mayos*	*Yaquis*	*Seris*	*Pápagos*	*Pimas*	*Yumanos*
Dios tiene identidad actual con el grupo	+	+	+	-	+	-	-
Dios castiga	+	+	+		-	+	-
Dios tiene madre	-	+	+		-	-	-
Dios tiene hermanos	+	-	-	-	+	Hermana	+
Dios tiene descendientes	-	+	+	+	+	+	+
Dios tiene esposa	+	+	+	Esposo	-	-	-
Dios realiza una actividad lúdica	Se emborracha	-	-	-	Él canta, él danza	Él canta	Él canta
Dios crea la naturaleza	+	+	+	+	+	+	+
Dios controla la naturaleza	+	+	+	+	+	+	+

Fuente: Olavarría (1979), Olmos (2005), Olmos, trabajo de campo (1988-1998), Crumrine (1973), Lumholtz (1945) y Burgess *et al.* (1985). + Presencia, - Ausencia.

Ahora bien, según la mitología y los signos particulares de los creadores indicados en el cuadro anterior, es posible deducir que Dios no está solo en la creación y que la idea monoteísta judeocristiana poco se vincula con la cosmogonía indígena. Por el contrario, en la mayoría de los casos, el Dios creador tiene descendencia. Entre los tarahumaras Dios tiene esposa que se acuesta con el Diablo; el hermano mayor, sin embargo, cuando Dios ve su maldad decide enviarlo al mundo de abajo. Los personajes malvados señalados en el cuadro 27 se sitúan también del lado del Diablo, el Judas de semana santa y los fariseos. La misma situación se presenta entre los yoremes mayos; el Diablo se asocia con los fariseos o *chapakobam* o con los hombres blancos y barbados.

Cuadro 28. Creencias en el mal ("El diablo")

	Tarahumaras	*Mayos*	*Yaquis*
Lugar en donde vive	En el mundo de abajo	En el monte	Hacia el norte
Lazos de parentesco	Un hermano	-	Varios hijos
Aliados del Diablo	Los que viven en el mundo de abajo: burros, caballos, puercos hombres blancos, arcoiris, torbellinos.	Los *chapakobam* o fariseos, puercos, los tecolotes, chivos	El chivo y la serpiente
Características físicas		Feo con pelos y barbudo	

Fuente: Olavarría (1979), Olmos (2005), Olmos, trabajo de campo (1988-1998), Crumrine (1973), Lumholtz (1945) y Burgess *et al.* (1985).

Como señalamos antes, pese a la presencia de un ser creador la idea monoteísta de un solo Dios no es sostenible. La creación es un complejo sistema de seres y animales en donde la participación del dios cristiano es una fractura en la consecución del sistema de creencias indígenas. Pues como también hemos comentado, entre los cahitas se sitúan perfectamente los mitos de origen con los mitos poscristianos en donde la virgen, Jesús y el Diablo son creadores de diversas danzas perfectamente delimitadas.

Cuadro 29. Características de los dioses o de los personajes creadores, (II)

	Tarahumaras	*Mayos*	*Yaquis*	*Seris*	*Pápagos*	*Pimas*
En dónde habita	Él vive en el cielo o en su casa en el campo	Él vive en el cielo				
Parentesco	Él tiene una esposa	Él tiene un hijo y una madre	Él tiene una madre	Ella tiene un esposo y dos hijos	Primera generación, Coyote y Montezuma	Primera generación Coyote y el hermano mayor
Características físicas			Él lleva sombrero y es muy pobre	Ella es muy bella y está pintada en azul		
Identidad astrológica	El sol	El sol	El sol	El esposo		Coyote-luna, tierra y el hermano mayor
Personajes aliados	Los seres de arriba: abejas, águilas, cuervos, venados, ganado, conejos y pollos					

Fuente: Olavarría (1979), Olmos (2005), Olmos, trabajo de campo (1988-1998), Crumrine (1973), Lumholtz (1945) y Burgess *et al.* (1985).

Dioses, seres y espíritus

Para conocer la visión del mundo de las culturas es indispensable considerar las figuras religiosas en contrapunto con los personajes creadores de la mitología. Cada cultura recompone su sistema de creencias de acuerdo con los cambios simbólicos y el peso específico de sus representaciones. La cosmovisión, de la cual ya precisamos algunos elementos sobre las creencias antiguas, tiene repercusiones morales en los indígenas contemporáneos. De ahí que tenga la capacidad también para determinar, en cierta medida, los referentes afectivos de la escena ritual. En el apartado siguiente analizaremos algunos ejemplos de las figuras sagradas del mundo tarahumara.

Los enanitos, los gigantes y otras creencias rarámuris

Los personajes sagrados del universo de creencias tarahumara son dios Jesús-Cristo, que se cambiará en hermano menor, la Virgen María, dios *onorúame*, el sol *Rayénari* y el diablo. Así mismo, existen seres imaginarios de la naturaleza que no son objeto de culto pero permanecen en las creencias, por ejemplo, los espíritus del río, la muy sagrada culebra de agua, cuyo simbolismo benévolo proviene del mundo nahua prehispánico. En otra serie de personajes míticos con cierta presencia contemporánea, encontramos los *r'olichi* y los *ruribi,* ambos son enanitos. Los primeros, como lo indica el mito, roban el alma de los humanos para llevarlas a su mundo, que es idéntico al de los *rarámuris* pero en pequeño. Los segundos se llevan a las mujeres, ya que gozan de gran fuerza física (González, 1994; Velasco Rivera, 1983; Bennett y Zingg, 1986; Merrill, 1992).

Cuadro30. Características de los *r'olichi* (enanitos) tarahumaras

Los *r'olichi* y los *ruribi*.
Comen la esencia de la comida.
Habitan debajo de la tierra.
Detienen las inundaciones.
Festejan las mismas fiestas que los rarámuris.
Roban las almas y las mujeres.
Visten como los rarámuris.
No son nómadas.
Estos no son los ancestros de los rarámuris.
Ellos se comunican solamente en los sueños.
Ellos son muy fuertes.

Fuente: Elaboración propia con base en Burgess (1985) y Olmos (2005)

Por su parte, en esta serie de personajes aparecen los gigantes o *ganokos* quienes, al igual que los *ruribi,* se llevan las mujeres. Según la mitología, los tarahumaras acabaron con éstos cuando los emborracharon con *tesgüino* o *batari* para poder matarlos. Por otra parte, en otro género de creencias y prácticas rituales podemos considerar el culto del peyote y de la raspa de *bacanohua*, la danza de Yumari y Tutuburi, así como la danza de Pascola, de Matachines, los fariseos y el muñeco que representa al Judas durante semana santa, no obstante, son consideradas como prácticas de un conjunto de creencias y no como seres sagrados, con la excepción de la planta del peyote y de *bacanohua,* que son muy apreciadas como seres divinos.

El hermano mayor en el noroeste

El hermano mayor es una figura emblemática y religiosa que tiene diversos significados tanto en la región noroeste como en Mesoamérica. Entre los huicholes, presenta evocaciones que podrían mostrarnos, en determinado momento, diversas pistas para interpretar las transformaciones que sufre este modelo del pensamiento antiguo. El hermano mayor como figura paradigmática de la mitología regional es determinante en la creación del mundo entre los huicholes y en muchas culturas. Por ejemplo, según Lumholtz (1986:37), se le denomina *Tama 'ts Pa'like Tamoye'ke,* "nuestro gran hermano mayor *hi'kuli* (*peyotl*) que anda en todas partes". Además, *peyote* es también el venado que hace brotar los *peyotes*[157] en sus huellas. El hermano mayor es el que se comunica con los dioses a través del canto. El término de hermano mayor no indica, sin embargo, una relación de consanguinidad. Los huicholes lo mencionan como el gran padre creador, quien ha enseñado a los huicholes las artes y el canto, representado a veces como venado, lobo o remolino, escribía Lumholtz hace más de cien años (Lumholtz, 1986).

El hermano mayor es el creador original, que se representa endiablado en el caso de los tarahumaras. Es cierto que este personaje aparece como hermano, pero en sentido estricto se trata de una fuerza superior al que otros grupos llaman el gran espíritu por tratarse de un principio generador como ancestro común; esta evocación es una máscara entre los huicholes, ya que para ellos también es el abuelo. En el mito tarahumara sobre el origen de los hombres y de los animales se muestran las radicales diferencias entre el mundo de arriba y el mundo de abajo; estas transformaciones son un ejemplo de las fracturas que sufrieron las creencias originarias debido a la introducción del pensamiento católico. En el mundo de abajo de los rarámuris, aparece el hermano mayor como la representación de lo malvado, y al mismo tiempo se relaciona con la figura del diablo, a la que pertenecen los blancos o *chabochis* (todos lo barbudos). Sin embargo, el personaje del hermano mayor posee una representación invertida si seguimos las creencias antiguas. Al examinar de cerca la mitología de los grupos vecinos como pápagos o pimas, nos percatamos de que el hermano mayor es un personaje creador lo mismo que el coyote. Éstos son los héroes culturales tanto para estos grupos como para los yumanos de Baja California y del sur de Estados Unidos, sin embargo, el proceso de endemonización de las creencias indígenas trastoca el significado del hermano mayor, convirtiéndolo de Dios creador a un ser que representa al Diablo malvado en contra del bondadoso hermano menor, no obstante, el hermano mayor como arquetipo de creación lo encontramos en múltiples culturas, incluyendo las mesoamericanas.

A propósito de la correspondencia entre el nacimiento de Cristo y la preparación del ciclo agrícola, insistimos en el hecho de que ambos fenómenos coinciden con las fechas del inicio de la primavera.[158]

[157]Véase el simbolismo de plantas y animales en el capítulo "Sistemas de representación: Lenguaje y mitología".
[158]En este sentido, tanto para los grupos cahitas como para los pápagos, los guarijíos y los tarahumaras, la semana

La Virgen

Aun cuando entre los *rarámuris* las referencias a la Virgen y el ciclo agrícola no son explícitas, ésta ocupa una función de protectora del trabajo femenino y representa la fertilidad agrícola. En la comunidad de tatawichi, en la Alta Tarahumara, durante la ceremonia de semana santa observamos que sus evocaciones están íntimamente ligadas con la luna llena al inicio de la primavera. Durante los últimos días de semana santa, las procesiones llevadas a cabo alrededor del templo son guiadas por la imagen de la Virgen de Guadalupe. Durante la noche, la gente se reúne para acompañar al cortejo, junto con los fariseos al mismo momento en que la luna llena "cuida" el templo, alumbrando la entrada de la multitud que esperará la llegada de un nuevo ciclo agrícola. Hay que destacar que Jesucristo es, paradójicamente, remplazado por la Virgen, siendo ésta última más importante en un rito dedicado a la pasión y muerte de Jesús, de acuerdo con el pensamiento cristiano.[159]

Cultos, ofrendas y danzas tarahumaras

Para los raramuris el ciclo festivo puede dividirse en dos partes, el calendario de las danzas de Matachines y Tutuburi, y el del tiempo de los fariseos; sin embargo, las danzas Tutuburi y de Yúmari no están clasificadas en un calendario preciso. De acuerdo con Lumholtz (1945), la primera se celebraba para el sol y la segunda para despedirlo y para la luna. Actualmente, las dos danzas están mezcladas y existe una sola versión llamada solamente Yúmari. Otro culto considerado también como danza es el ritual Raspa de la raíz de *bacanohua*. Esta ceremonia no tiene lugar en una fecha precisa, se realiza tanto con fines curativos como para hacer subir el alma de los muertos.[160] La danza de Pascola entra en el ciclo de semana santa, pues es ejecutada al final del ritual, sea en estos días, o en festejos de carácter político o civil.

En los campos semánticos de la danza de Matachines, encontramos que la danza de Fariseos mantiene franca oposición con la primera (Bonfiglioli, 1991). En el caso tarahumara estas oposiciones son muy evidentes, pues los matachines poseen un ciclo y campos semánticos que se complementan frente a la danza de Fariseos. Por ejemplo, los fariseos poseen la característica de bailar acompañados por el tambor, mientras que los matachines son acompañados por violines; tanto las actitudes como la manera de bailar y el calendario se muestran opuestos. La danza de Matachines se realiza a fin de año mientras que la de Fariseos se ejecuta exclusivamente durante semana santa.

santa tiene una importancia ritual particular en la medida que sus representaciones rituales poseen cierta proximidad. En esta óptica, la virgen como símbolo de fertilidad posee una representación muy fuerte entre la población tarahumara.

[159]Las fiestas tarahumaras forman parte de las ofrendas y agradecimientos a través de la música y de la danza. Los raramuris danzan yumari para obtener buenas cosechas, agradeciendo las cosechas anteriores.

[160]Véase el capítulo "Sistemas de representación: Lenguaje y mitología" sobre la utilización de esta planta.

Por otra parte, el vestuario de Matachines, tal como lo ha constatado Bonfiglioli (1991) contiene una intención exagerada hacia la protección del cuerpo. Este se compone de una corona, varias prendas, palma, etcétera (figura 94), mientras que en el de los fariseos no se utiliza más que un calzón de manta, el cuerpo casi desnudo y pintado de blanco. Si bien este personaje no evoca tanto el desorden y la comicidad como entre sus vecinos los yaquis y los mayos, este danzante de Pascola realiza algunos excesos y se vincula con el desenfreno a través de la figura del Judas, que representado como un monigote de paja puede encontrarse con un enorme pene en erección.

Así, resulta evidente que el personaje de los Matachines evoca el orden al recubrir su sexo con pañuelos, estableciendo una relación de confrontación con otros ciclos festivos y otras danzas, como la de Pascola y de Fariseos. En este caso particular, los fariseos comparten mismo código simbólico que sus vecinos cahitas, salvo para el caso rarámuri, en el cual la comicidad no se encuentra tan arraigada en la figura del fariseo como entre los cahitas, en donde los *chapayecas* para yaquis, y c*hapakobam* para los mayos, poseen rasgos cómicos durante todo el período de la cuaresma hasta semana santa y sábado de Gloria,[161] sin embargo, por otro lado, existen en la Baja Tarahumara, en los alrededores de Bauichivo y Cerocahui, danzas de Matachines en donde uno de los danzantes toma el papel de payaso ritual, imitando con su danza a un animal, como el venado o la cabra. En este tipo de rituales el matachín solemne se transforma en personaje cómico, no obstante, esta variante regional es una excepción para la majestuosidad y decoro de los personajes de la danza de Matachines.

Como veremos más delante, entre los cahitas el tiempo cómico sexual es representado principalmente por los pascolas y por los fariseos. Para los primeros, sin embargo, el peso simbólico de invulnerable viejo o sabio de la fiesta conforma una unidad ancestral que persiste en calidad de personaje responsable de la escena cómico sexual en términos colectivos.[162] El pascol tarahumara, como antes señalamos, no esta asociado como en el caso de los cahitas al personaje maestro de la escena ritual, para el caso rarámuri se trata sólo de una danza concebida como colorario de la semana santa o como evento propio de las fiestas civiles Baja Tarahumara. Contrariamente, en la región de la Baja Tarahumara esta danza reviste una importancia distinta, que proviene quizá de su cercanía con lo mayos de Sinaloa. Aquí el danzante no posee el simbolismo cómico que podría tocar a los cahitas, sin embargo, en dos rituales analizados a finales de los años ochenta nos percatamos de que los campos semánticos entre la danza de Pascola y de Matachines tarahumara se encuentran muy próximos de los cahitas (Olmos, 1992). En uno de estos rituales en la comunidad de Saquirachi, en el municipio de Urique, se trataba en ese entonces de una fiesta para la inauguración del templo católico. En este ritual casi cívico, la festividad poseía una solemnidad expresada totalmente en la danza

[161]Es bien conocido que entre los cahitas los fariseos como personajes burlescos pasan a segundo plano frente al sabio de la fiesta o Pascola.

[162]Véase en el siguiente capítulo, "El sacrificio del Pascola" (p.396)..

de Matachines. En el otro ritual fuimos partícipes de la celebración por el triunfo en una carrera de bola. El festejo incluyó desde luego la *tesgüinada,* que se prolongó durante toda la noche; se ejecutó la danza de Pascola y en todo momento se bebió y se comió en exceso hasta el amanecer (Olmos, 1992), no obstante, dichos excesos forman parte del ritual y deben ser considerados también como ofrendas entre estas además de la danza, hay que ubicar a los animales literalmente sacrificados para la comida ritual. Cuando los tarahumaras preparan esta comida tradicional llamada *tónare*, éstos deben por fuerza sacrificar un animal, que puede ser un chivo o una res. En cuanto al tesgüino, esto resulta más evidente, pues los tarahumaras deben ofrecerlo a los cuatro puntos cardinales antes de consumirlo; a esta acción se le llama "despuntar el tesgüino".

Los yoremes

La cosmovisión y las creencias de los yaquis y de los mayos se expresan en todos los campos artísticos. Spicer ha enfatizado que el arte de los yaquis es un arte religioso. Hemos constatado que la sensibilidad de los discursos dancístico y musical, así como los objetos rituales, poseen como base el sistema religioso de los yaquis y de los mayos, aun cuando este sistema comparte divinidades y ritos con un fuerte componente cristiano. Para los yaquis y mayos existen dos campos religiosos, uno muy cercano a lo que los jesuitas enseñaron durante el siglo XVI, instaurando cierta hegemonía del clero regular. Como comentamos en el capítulo sobre la colonización, estas creencias desplazaron y articularon muchos significados de las creencias antiguas. Las otras creencias no cristianas es lo que los yoremes llaman la religión del monte o de los mundos anteriores a la llegada de los misioneros. Su reconstitución es harto difícil, pues al igual que otros sistemas de conocimiento sometidos por la religión católica, pertenecen al campo enigmático y menos accesible para los que no comparten su cultura religiosa.

El yoania *y el mundo de los ancestros yoremes*

Al igual que muchas culturas, los indígenas yaquis poseen categorías propias de su mundo religioso. El *yoania* es parte de este universo sagrado que se revela a los iniciados tanto a través de la danza como en la música, formando en conjunto el fundamento de las artes rituales. Así mismo, en este escrito analizamos las creencias religiosas yoremes asociadas con algunos géneros musicales y personajes de las danzas, en particular la danza de Pascola por poseer vinculos directos con las creencias antiguas. El contexto religioso de expresión artística y musical de los grupos yaqui y mayo otorga nuevos sentidos a las representaciones de la expresión sonora. La música y el conjunto acústico ritual de los grupos yoremes posee fuertes implicaciones en el ámbito mítico-religioso.

Para los yaquis existen dos campos del fenómeno religioso; uno, las creencias cristianas como parte de la evangelización jesuita impulsada durante la conquista y otro,

las creencias originales de la religión antigua articuladas funcionalmente con el sistema católico (Sapicer, 1994:69-146 y Beals, 1945).

La religión del monte es un sistema que contiene las creencias ancestrales de los antiguos grupos yoremes. En este mundo mágico, diversos seres revelan conocimientos especiales a los indígenas con el fin de enseñarles las habilidades de la música y la danza, así como otros conocimientos religiosos de los ancestros.

Pese a que el Pascola como danzante y director de escena ritual posee en cierta medida una carga simbólica que lo vincula con el mundo occidental, sobre todo durante su ejecución con instrumentos de cuerda, este personaje junto con el venado es uno de los danzantes más asociados con la religión del monte. Tanto en el caso de los mayos como en el de los yaquis, los danzantes de Pascola, cuya etimología literal alude al viejo de la fiesta, pueden llegar a ser danzantes mediante la búsqueda de revelaciones en lugares aislados y cerrados en el desierto y en el monte, preferentemente en cuevas y en cerros. Varios mitos yoremes hablan de los encantamientos y los pactos que hacen los danzantes de Pascola con el diablo y las fuerzas de la naturaleza. Entre los mitos que cuenta la gente, los mitos del Pascola son quizá los que poseen mayor vigencia en el imaginario yoreme. Para los yaquis, este danzante representa al hijo del diablo convertido a la religión católica, mientras que para los mayos el Pascola tiene más que ver con un hombre que realiza pactos en los cerros y con el señor del monte que le otorga las habilidades para llegar a ser buen danzante.

Los pascolas reconocen entre los danzantes a aquellos que han aprendido el oficio por encantamiento, lo cual indica que están atrapados o enganchados con una fuerza de la naturaleza, y los distingue de aquellos que lo aprendieron por gusto o por tradición, sin embargo, los pascolas que realizan pactos en las cuevas o todos aquellos que vivieron una experiencia de esta naturaleza, serán los mejores danzantes o los mejores músicos.

A propósito de estas revelaciones, Beals recupera un relato que muestra las características y el simbolismo de la iniciación del Pascola:

> Los danzantes y los músicos pueden aprender el oficio de manera mágica yendo a una gruta que se encuentra en el Cerro Rojo (*Sikikáwi*). Si acaso un hombre entra en esta cueva se le aparece una gran serpiente que lo devora. Debe caminar directamente hacia la boca del reptil. El hombre es lanzado al interior de la cueva a través del ano de la serpiente. Sobre los muros están colgadas todas las cosas asociadas a la danza del Pascola y del Venado, los *ténoboim* [sartales de capullo de mariposa con piedrecillas] cascabeles [*coyoles*], una silla para los caballos, cuerdas y todo el equipo de vaquero. El hombre no debe de tener miedo, tampoco debe de mirar hacia atrás sino caminar hasta el fondo de la cueva. Justo ahí se encuentra la serpiente, la más grande, el rey de todas las serpientes. Ésta se enreda alrededor del hombre desde sus pies hasta recubrir completamente su cuerpo. Entonces, la serpiente le lame la cara con su lengua. Si el hombre no tiene miedo la serpiente lo deja y luego lo conduce hacia los objetos que se encuentran sobre los muros. En este momento el hombre escoge los instrumentos del oficio que quiere realizar: danza de

> Venado, de Pascola, músico, vaquero... Si el hombre tiene miedo por un instante éste será transformado en uno de los animales que se encuentran en la cueva. Varios hombres entraron y nunca han vuelto a salir (Beals, 1945:127).

El relato anterior es un ejemplo de las revelaciones que sufren los músicos y los danzantes. En el mito se presenta un pasaje de iniciación y de castigo: si acaso el hombre no sigue fielmente las indicaciones, su castigo será permacecer en la cueva transformado en serpiente o en algún otro animal. Está claro que en el mito se presentan elementos de reciente introducción, como los atribuidos al vaquero, sin embargo, tanto los reptiles como el control del miedo son rasgos significativos encontrados de manera recurrente en varios mitos del pascola y que pertenecen a un sistema de arquetipos míticos, elementos que permiten metafóricamente la conversión en Pascola comenzando en un extremo, atravesando el umbral y llegando finalmente al sitio donde radica el conocimiento sagrado.

En otros mitos del Pascola encantado existen variantes. En algunos casos, aparece un chivo negro que orina al hombre después de haberle lamido la cara, presentándose el castigo como fenómeno persistente en caso de desobediencia. En otro, el hombre es llevado por el diablo a una fiesta en otro mundo. Una vez que éste llega a la fiesta, ve a otros yoremes que permanecieron en el lugar debido a que comieron de la comida que se encontraba en la fiesta y que no debían de haber comido; conjunto de creencias recreadas constantemente en la región, lo cual indica su eficacia contemporánea.

En otro relato recogido por Figueroa (1992:227), una mujer ve morir a su suegro, quien era uno de los mejores pascolas de la región. En el momento de la muerte del Pascola, la mujer ve salir debajo de la cama un enorme y espantoso perro negro. La mujer explica que este animal es el *nahual* de su suegro, quien fue pascola durante toda su vida y que había sido atrapado por los pactos que se hacen en las cuevas.[163]

El yoania

En el conjunto de creencias antiguas existen mundos de acceso reservado ubicadas en una dimensión cognoscitiva llamada *yoania*. Entre los yaquis dicha noción designa el mundo de los sueños y proviene de las raíces cahitas *yo,* que significa venerable, antiguo, maravilloso o mágico, y *ania,* que significa el mundo o el universo. En otras palabras, se habla del antiguo y venerable mundo de los ancestros. En el *yoania* vive el señor del monte, los animales y los *surem,* que son hombres pequeñitos ancestros de los yaquis. El *yoania* es el universo o la dimensión mágica donde residen los sueños y el

163 El *nahual* designa varias creencias. En el mundo mesoamericano el *nahual* es visto como un perro grande negro y peludo. Dentro de los grupos nahuas del centro del país el *nahual* es un brujo que tiene la capacidad de hacer el mal a otras personas, transformándose en diversos animales. *Nahual* hace también referencia al desdoblamiento de la personalidad y del alma gemela, sobre todo el alma de las personas de poder y de alta jerarquía, como una especie de *alter ego.*

conocimiento más antiguo. Todo en este mundo es apacible y maravilloso. Los lugares en donde se realizan los pactos del Pascola mencionados anteriormente pertenecen a este universo. En palabras de Olavarria (1991):

> El *yoania* o mundo de los sueños [...] está presente hoy día, aún oculto, pero concurre con el mundo visible y tangible de los hombres. Sólo muestra sus secretos y dones a quienes poseen atributos especiales para recibirlo; puede aparecer en forma de visiones en lugares silvestres y alejados del desierto o en las cuevas. También puede llegarse a él a través de los sueños. Esta suerte de sueño impone al individuo el deber de ser iniciado en uno de los grupos ceremoniales como danzante o como músico.

El *yoania* es el mundo mágico mediante el cual uno puede comunicarse con los ancestros. Si una persona desea saber algo, es preciso que entre al *yoania* (Matus, entrevista, 1995). Es imposible adquirir el conocimiento de los ancestros y ser iniciado sin haber estado nunca en el *yoania,* ya que en este universo es donde uno puede comunicarse con las personas que nos antecedieron. Aquí encontramos a los *surem,* ancestros de los yaquis; por esta razón, los *surem* se comunican con los yaquis sólo desde el *yoania,* puesto que los *surem* nunca recibieron el bautizo cristiano. Los yaquis señalan que a veces uno puede escuchar a los *surem* que viven al lado del río cerca del Huiribis y dicen que ahora que talaron el monte los s*urem* ya casi no salen.

Cuadro 31. Características de los *surem* (pequeños hombres) yaquis

Comen hierbas salvajes, lagartijas y conejos, así como la esencia de los alimentos cocidos. Los *surem* no tienen sistema digestivo.
Viven en el tiempo y espacio del *yoania,* bajo la forma de seres humanos y de animales que viven en el mar, en los cerros o debajo de la tierra.
Ayudan a las personas a sobrevivir en el desierto.
Son salvajes.
Nunca se casan.
Visten solamente con un taparrabo.
Son nómadas.
No han recibido el bautizo y no reconocen a Dios.
Son los ancestros de los yaquis.
Se comunican a través de los sueños.
Son seres muy sabios y fuertes.

Fuente: Olmos, trabajo de campo etnogáfico, Olavarría (1979) y Olmos (2005).

*Yoani*a, en tanto que mundo inmaterial, es el lugar en donde reside el poder ancestral. En un momento dado, el *yoania* también es un *huyania,* mundo material de las

ramas y del monte. A esta categoría corresponde lo que los yoremes llaman también la religión del monte. Según Spicer (1994), *huyania* o monte, es la contraparte de la civilización introducida por los jesuitas al territorio yoreme. Los misioneros intentaron sacar a los indígenas de este mundo mágico, sin embargo, la idea del pueblo central entró en contradicción con el mundo del *huyania* y del *yoania*. En este mundo vivían los seres que ayudaban a los yoremes a obtener el poder; seres que vivían en el territorio yoreme más aislado, como la sierra del Bacatete.

> El poder del *huyania* era un tipo diferente de poder y su uso se fundaba sobre distintas bases. Llegaba a algunos individuos generalmente sin haber sido solicitado; llegaba inesperadamente y era imposible controlarlo. No había representaciones materiales de las fuentes de ese poder ya se tratara de un venado sobrenatural, de una serpiente acuática o de un berrendo. Uno de esos habitantes del *huya aniya* podría aparecérsele a un yaqui en un sueño o en algo más apropiadamente descrito como una visión (Spicer, 1994:79).

En todos los casos, la persona que recibe la revelación de la fuente de poder establece una relación de compromiso para ayudar a otros hombres.

En otra dimensión del universo mágico yaqui, se encuentra el *yojoara* o lugar de los venerables ancestros, interpretado también como los restos del *yoania*. Según los yaquis, este lugar es un gran palacio donde vive un ser relacionado con el diablo, los animales, los reptiles, el chivo negro y el *yoania,* que en el contexto mayo se identifica como el señor del monte. Por esta razón, animales como el chivo negro es aliado y representación del Pascola, muchos de los otros animales también son sus aliados. Este personaje que controla los animales en el *yoania* es el *yoeta*. Los yaquis dicen que el *yoeta* es el vaquero de los animales que vive en el interior de un *yojoara* o en un lugar sagrado generalmente aislado. El *yoeta* es quien otorga los poderes y habilidades tanto a cazadores como a los hombres que quieren convertirse en buenos músicos o buenos danzante de Venado o de Pascola. Los hombres que entran en el *yoania* podrán ver a los animales bailar en medio del desierto. Se tiene conocimiento de que algunos de los danzantes más importantes de la región yoreme, aprendieron el oficio observando bailar a los venados del monte, a los coyotes y al chivo negro. Con respecto al *yoania,* Salustriano Matus (entrevista, 1995) comenta: "Este mundo tú nunca podrás verlo más que en el sueño, pero esto es algo que no comprendemos muy bien. Si tú sueñas, quizá tú tienes la capacidad, o sea, que necesitas ánimo para llevarlo a cabo". Sin embargo, para poder entrar en el *yoania* es necesario bailar y participar en el ritual, preferentmente como músico o como danzante, puesto que éste se revela sólo a través del sueño o de la fatiga prolongada, lo cual lo vincula con estados de disociación de la percepción.

Las ofrendas en el mundo del *yoania* y del *huyania* están constituidas por el respeto a los pactos de poder o de conocimiento pedidos a los seres que ahí residen, así como

por la obligación de continuar con el oficio durante toda la vida. Las normas del yoania son simplemente dejarse llevar por las visiones y nunca tener miedo. Por último, podemos resumir que en el *yoania* existen símbolos particulares, en el que habita el yoeta, los surem, el chivo negro, el venado, el coyote, las tarántulas, las serpientes y las lagartijas, entre otros animales. Este universo es el contexto estético y simbólico de referencia musical y dancística evocado en las danzas de Pascola y de Venado, principalmente, no obstante, en otro marco de producción estética y musical destacan también otras representaciones coreológicas, como las danzas de Matachines y el ritual de semana santa, donde participan los fariseos, chapayecas yaquis o chapakobam mayos, cuyo simbolismo cristiano es más presente.

El mundo yoreme postjesuita

Los símbolos del *yoania* y *hujania* han sido articulados con el mundo cristiano. La idea original sobre las divinidades dispersas en el monte, así como de los seres que proveen revelaciones mágicas, se confrontaron con la visión católica. Mientras que en el *yoania* las divinidades podían encontrarse en cualquier lugar del monte o el desierto, el dios cristiano se encontraba encerrado en las iglesias. Los yoremes y los indígenas en general comenzaron a abandonar el mundo sincrónico para comprender la linealidad y el centralismo del pensamiento occidental cristiano. Desde el siglo XVII con la construcción de pueblos de misión se produjo un trastorno del tiempo y del espacio originales.

Las enseñazas cristianas intentaron articular sin éxito las creencias del *yoania*, sin embargo, la gente se sigue reconociendo en estas dimensiones. La unión de estos mundos, cristiano y prehispánico, no se presenta de forma separada, sino que yaquis y mayos han sabido articularlos históricamente a las actuales creencias, encontrando así una relación complementaria que, pese al cambio formal de la cultura, persiste como fundamento de antiguas concepciones del mundo.

Como hemos visto anteriormente, diversos seres y personajes sagrados del mundo yoreme forman parte de su cosmovisión; personajes que se convierten en depositarios de la afectividad colectiva, ya que vinculan tanto los sentimientos estético-festivos como los sentimientos religiosos. Si recapitulamos, es posible señalar que la representación de lo divino se presenta a través de los personajes que manipulan lo sagrado y que funcionan como mediadores entre las fuerzas sagradas y los hombres, como son el Pascola, los Matachines, el Venado, los fariseos, el Moro entre los yaquis y el Alawasin entre los mayos, así como el conjunto de objetos rituales que hacen las veces de contenedores del simbolismo religioso. En este sentido, la puesta en escena de la música con instrumentos, músicos y parafernalia ritual son en conjunto portadores de lo divino. Muchos de los objetos remiten a la dimensión cristiana enseñada por los jesuitas, donde se habla de Jesucristo, transformado por los yoremes en Itmo achai, o la virgen, Itom Aye, o del templo católico, mientras que otros remiten al espacio religioso de la enramada y al fascinante mundo del yoania y huyania, correspondiente a una concepción precristiana del universo.

Para forjarse una idea clara de la religión cahita, nos habría sido preciso describir detalladamente los rituales y el calendario ceremonial, sin embargo, haremos algunos comentarios analíticos a propósito del desarrollo de la fiesta. Es preciso señalar que en los principales rituales yoremes existen símbolos invariables que envuelven a ambos sistemas rituales y que se articulan principalmente gracias a los arquetipos autóctonos. Como lo señalamos anteriormente, las fiestas yaquis más importantes son, entre otras, semana santa; la Santísima Trinidad, en Pótam; la virgen del Camino, en la Loma de Bácum, la Santa Cruz, el 3 de mayo, en Tórim. En el desarrollo de las fiestas existe una organización ceremonial precisa en donde las danzas son ejecutadas de acuerdo con el calendario ritual que define la participación de las diversas danzas Matachines, Pascola, Venado o Coyotes.[164] En el caso especial de semana santa todas las danzas aparecen en la escena ritual y en el interior del ritual son percibidas como uno de los conjuntos simbólicos más intensos de la vida ritual yoreme. Durante el sábado de gloria, además de celebrarse la resurrección de Jesús, se constata la renovación del tiempo cósmico, pues los *chapayecas* y lo *chapakobam* prometieron romper el orden y haber impuesto su ley durante la cuaresma. En este tiempo, los fariseos deben sacrificarse con la promesa de no beber alcohol, ocultar su cara con una máscara –que traen puesta la mayor parte del tiempo–, no hablar con nadie y no tener relaciones sexuales, entre otras limitaciones. El final de esta ceremonia muestra así que pese a cierto triunfo de la religión católica sobre la religión antigua subyacen una serie de significados que apuntan campos semánticos del antiguo régimen de creencias. Todo este caos del tiempo cósmico toma fin con la muerte de Jesús y la cremación del Judas, de la misma manera que en algunos poblados de la Baja Tarahumara. En este contexto se inserta la representación de un nuevo ciclo de agrícola y de renovación de la vida cultural.

En los diversos rituales cahitas se encuentra una red de símbolos arquetípicos, como la flor, la sangre y el venado que han llamado la atención entre muchos yoremólogos (Olavarría, Figueroa, Crumrine). Dichas representaciones son llevadas a la escena ritual durante las ceremonias de *cabo de año* (aniversario luctuoso dentro la jerarquía yaqui), así como al final de semana santa y en las principales fiestas de los grupos yoremes. Éstos símbolos arquetípicos destacan las cualidades de danzantes y evocan al mismo tiempo el mundo o la dimensión cognoscitiva de la cual provienen, ya que muchos de ellos provienen del *yoania*. Hemos insistido a menudo que la flor es el venado, pues los cantos lo mencionan como el hermanito flor *sewailo,* sin embargo, como indicamos en otro lado (Olmos, 2005), la flor representa también la máscara de los fariseos y la corona de los matachines, como signos que pertenecen a otra lógica sincrética en el contexto de la instauración del pensamiento cristiano. Este arquetipo continúa representando las cualidades más sagradas de los yaquis y mayos. Los organizadores de la fiesta lo llevan en el sombrero o el cabello al igual que los cuernos del

[164]Véase el capítulo "Sistemas de representación: Música y danza".

venado, los pascolas llevan una flor cogida a una mecha de sus cabellos; las flores marcan ciertas cualidades de la identidad entre las personalidades de la fiesta.

De acuerdo con el mito recogido por Painter, las flores son símbolos con los que se identifica la virgen y por consiguiente a los matachines.

> La Virgen María bajó al río por agua en un cántaro de barro rojo, cuando llegó al arroyo había un pequeño remolino en el lugar donde solía tomar agua. Cuando llegó encontró una rosa roja flotando en el remolino hasta que sumergió el cántaro y tomó la rosa. La tomó, inhaló y le gustó el perfume y deseó mostrársela a José, pero no encontró la rosa. Dicen que el perfume estaba presente en ese momento. Y ésta es la historia yaqui de la concepción de Cristo. Todo lo relacionado con el color rojo viene de esta historia. Muchas veces cuando una persona cae enferma, puede ver a la virgen llevando agua en un cántaro rojo (Painter, citado por Olavarría, 1991:258).

Ahora bien, en este complejo ritual, los espacios temporales calendáricos y los espacios geográficos presentan delimitaciones semánticas específicas. Por un lado tenemos las danzas de Venado, Pascola y Coyotes, y por otra parte los fariseos y los matachines. Las primeras pertenecen de alguna manera a la tradición antigua, pese a que el Pascola se conduce tanto en una como en otra. Mientras que los fariseos y los matachines se encuentran próximos a la cultura introducida por los misioneros, aun cuando los fariseos y *chapayecas* o *chapakobam* son también personajes con una fuerte herencia original que se encuentran en una etapa liminal, entre lo cristiano, primeramente, para después ser convertidos al final de semana santa. En cuanto a los espacios, estos conjuntos de danzas son puestos en la escena en espacios bien diferenciados: Pascola y Venado bailan en "la ramada" (casa de ramas), los coyotes bailan en el templo al lado del templo, o a lado de "la ramada". Los espacios de los matachines y los fariseos son evidentemente el templo católico, con la excepción de que los segundos no permanecen en el templo más que el sábado de gloria. Durante el resto de semana santa pernoctan a un lado y otro del templo.

Como analizamos en el libro *El Sabio de la Fiesta* (Olmos, 1998), el papel de estos matachines contrasta perfectamente con la personalidad del Pascola. Así lo constatamos, el Pascola poseedor de una personalidad extrovertida, evoca la comicidad y las bromas sexuales, mientras que los matachines mantienen una actitud dirigida hacia la plegaria, danzando con movimientos hacia el centro del individuo y del grupo, sin tener comunicación alguna con el exterior.

La variación de los ejes simbólicos de oposición observados entre los yoremes se encuentran en las oposiciones fariseos-matachines de los tarahumaras de la Sierra Alta. A cientos de kilómetros del territorio tarahumara, estos ejes arquetípicos se manifiestan en las relaciones entre la danza de Pascola y de Matachines, pese a que el primero se mueve tanto en el polo sagrado autóctono como en el polo no sagrado de las referencias católicas. En el polo sagrado católico, la danza de Pascola se acompaña

por instrumentos de cuerda que permanecen en oposición con la danza del Venado, la que reenvía a una tradición mucho más antigua que se encuentra en otro eje simbólico y representa la fuerza de reconocimiento de los grupos yoremes (Olmos, 1998:77-81).

El Pascola trae en su vestuario los objetos que evocan su ambivalencia simbólica, referidos al *yoania,* pero también se ubican los que nos señalan la cultura introducida por los españoles. De acuerdo con el mito del Pascola, podríamos clasificar algunos objetos. De entrada, los instrumentos de cuerda como el violín, el arpa, la cruz católica, el rosario y probablemente los cascabeles, tienen un origen occidental evidente, no obstante, los cascabeles, entre otros objetos, representan una adaptación de otros similares que tuvieron antiguamente un uso análogo. Las crónicas del siglo XVII, presentadas en el capítulo "Etnohistoria: Transformaciones cultrales de la Conquista", señalan que los antiguos yoremes de alta jerarquía se vestían con capas de concha, con lo que producían tremendo estruendo que se escuchaba a grandes distancias. En la actualidad, el "ruido" o el contexto sonoro ritual de los yoremes es la clave importante para entender los espacios sagrados, pues de esta forma se purifica la escena ritual. En uno de los mitos sobre el del origen del Pascola, éste debe lanzar cohetes con el fin de alejar a los malos espíritus y para que el diablo huya del lugar donde bailan los pascolas. Dicho de otra manera, los cascabeles y también el sistro remplazaron las antiguas conchas de la vestimenta cahita. En cuanto al origen de la máscara, no está muy claro, puede ser perfectamente una introducción, aunque es muy probable que haya sufrido una serie de transformaciones después de ésta. De acuerdo con los datos expuestos en el capítulo sobre la música y la danza, los matachines, originalmente *matasin,* en Francia, y *mataccino*, en Italia, podrían ser una transformación de lo que alimentó la figura del Pascola, poco tiempo después. Lo anterior se deduce de la intervención de un loquito mencionado en las danzas moriscas-barrocas europeas. Las fuentes señaladas en el capítulo precedente señalan que este personaje se pintaba la cara de negro, como el ancestro de los *matasins* o *mataccinos*, sin embargo, aunque este motivo pudo ser uno de los orígenes remotos de la máscara, los yoremes agregaron gran cantidad de dibujos, lo que proporciona la identidad al viejo de la fiesta.[165] La máscara tiene, además, la fisonomía de un chivo y evoca también a un bufón que saca la lengua roja; bajo los pequeños orificios que representan los ojos del danzante escurren lágrimas blancas. Las cejas están hechas de la crin de caballo de entre cinco y seis centímetros; más abajo, la barbilla con todas las características del chivo. Además del color negro y de las lágrimas, a menudo las máscaras de uso etnográfico poseen dibujos de animales y motivos rupestres que se relacionan con el mundo del *yoania*. Dentro de los motivos se observan pequeños círculos, como dibujos del sol o círculos concéntricos, sin embargo, el dibujo quizá más im-

[165]Véase fotografía 74 del Pascola en el capítulo anterior.

portante del Pascola es el zigzag sobre el contorno de la cara, que representa la máscara. Este motivo ha llamado particularmente nuestra atención desde el análisis de las primeras representaciones rupestres, al observarse en lugares sagrados en donde los antiguos yoremes se protegían del clima y muchas veces en donde veneraban los manantiales u ojos de agua. Las evocaciones acuáticas en los estados extáticos son representaciones recurrentes en las regiones desérticas o de calor intenso. Dichos signos zigzagueantes han sido representados en múltiples culturas bajo la forma de rayo o relámpago; estas líneas evocan al agua y a las serpientes, lo mismo que a las olas del mar (Lumholtz, 1986:334-339). Este motivo de greca en zigzag está muy extendido prácticamente en todas las culturas del sur de Estados Unidos y en la cultura lakota o sioux de las planicies de ese país.

> Al Gran Pájaro-Trueno se le llama *Wakinyan Tanka*. Cuando uno sueña con un *Wakinyan* se corre el riesgo de quedar volteado en todos los sentidos: alto-abajo, enfrente-detrás; a estos personajes se les llama Heyoka. El símbolo de los *Wakinyans*, es el zigzag del relámpago, abierto de los extremos. "Yo lo utilizo en algunas ceremonias. Es un motivo que me gusta, y con el que tengo cierta complicidad porque un heyoka es también un payaso ritual y yo tengo algo de ese payaso" (Mito lakota en Erdoes y Ortíz,1995:237).

El mito lakota muestra que existen vínculos entre los payasos rituales llamados *heyoka* y el gran pájaro trueno, y que la inversión del orden en todos los sentidos se representa gráficamente con el zigzag como signo de los bufones.

Respecto al simbolismo del Pascola como personaje, hay que hacer énfasis en que está implícito como un sacerdote en la resolución de conflictos, en el sentido de que funciona como un guía que facilita la catarsis. Como director de escena, ocupa un lugar extremadamente importante. Este Pascola o viejo sabio de la fiesta, es una figura central en los ritos mesoamericanos y de América del Norte. En el centro de México se le encuentra como Huéhuetl, en la región de la huasteca, en el noroeste, con el nombre de Pascola; entre los indígenas jun, como *koyemshis* (Cazeneuve, 1993:66-90), o payasos rituales entre los grupos Pueblos y más hacia el noroeste, como *heyokas* entre los sioux o lakota, mencionados en el mito precedente. Todos estos personajes rituales tienen la característica común de poseer cierta invulnerabilidad en el interior de su cultura. En un momento dado, pueden transgredir el orden social, siendo así esta acción uno de sus deberes como personajes rituales, así como la evocación de la sexualidad, hasta el punto de representar las escenas más provocadoras y obscenas en el tiempo cotidiano, no obstante, por sus características, los payasos rituales son destinados a estos espacios para actuar como personajes liminales, respetados e irremplazables.

Conclusión

Está claro que las culturas del noroeste comparten representaciones simbólicas desde hace miles de años. La cultura no material de los grupos históricos llega a nuestros días bajo una fuerte lluvia de significados persistentes, pese a la influencia y aparente cambio de patrones impuestos por la cultura global. Así encontramos afinidades estéticas y conexiones en el interior de los sistemas simbólicos de acuerdo con el *modus vivendi* de las culturas del noroeste. Dichas articulaciones y transformaciones son perceptibles en la mitología, la iconografía, lo acústico y el lenguaje corporal, cubiertos con una lógica similar, con una intencionalidad estética compartida, sin embargo, hay que constatar que una vez establecido el arquetipo en el inconsciente cultural, los operadores simbólicos son recurrentes en varios ritos, como lo veremos en el próximo capítulo.

En lo concerniente a las representaciones gráficas, resulta pertinente resaltar las recurrencias que existen sobre el venado en muchas pinturas rupestres. Particularmente en varios sitios del estado de Chihuahua, en estudiados por Mendiola (1992, 1994, y 1995), y en el sitio de La Proveedora, Sonora, estudiado por Braniff (1992), sin embargo, la representación del venado se encuentra presente en un número incalculable de sitios de petroglifos dispersos en toda la región noroeste. Hacemos hincapié en que esta representación de los cérvidos no se hace siempre de manera realista con la forma del animal. Existen múltiples formas de evocar la presencia del venado mediante la contigüidad de otros símbolos que nos dirijan hacia el venado como imagen, pero sobre todo como concepto de creación. A este respecto, Braniff (1992) señala que la greca escalonada, así como el desarrollo ideal de los motivos lineales, puede mostrarnos que las sociedades agrícolas poseían un tipo de representaciones muy distinto en relación con las sociedades de cazadores recolectores. La autora señala que esta greca escalonada estaba ligada en el mundo mesoamericano preclásico a la serpiente, al jaguar, al caimán, a las nubes, a la lluvia, al agua y a una trilogía que ella misma llama hombre-pájaro-serpiente, no obstante, en su trabajo sobre La Proveedora, afirma que la greca se articula particularmente con el venado, más que con otros animales. Por otra parte, nos percatamos de que en los rituales y creencias de los yaquis los reptiles en su conjunto pertenecen al mundo del *yoania*, que explicamos anteriormente. Esta clasificación nos sugiere que entre múltiples culturas prehispánicas existían taxonomías zoológicas vinculadas directamente con un cierto tipo de creencias.

Respecto a los diseños gráficos, a propósito de las espirales, Shaafsma (1980:90-91), citado por Braniff, señala que éstas son, "asociaciones significativas que tienen tendencia a unificar las representaciones de la lluvia, de las nubes, del maíz y de las serpientes a veces con plumas" (relación que evoca irremediablemente a Quetzalcóatl). Para Lumholtz (1986:297), "las espirales de abalorios (en caso de estambre) designan los granos de maíz, también de los frijoles, el corazón de un niño, la casa de dios y finalmente nubes" . La línea llamada "de zigzag o greca asimétrica quebrada", según Braniff, vendría después de la greca escalonada. Sobre este motivo Lumholtz (1986) menciona:

"Las líneas zigzagueantes no son solamente para las serpientes de la lluvia, sino también para el rayo, el mar que cubre el mundo así como para las colinas y valles vistos en el horizonte, las plantas del maíz y las enredaderas". De esta manera, para analizar la iconografía en el contexto etnográfico del noroeste, estas referencias son muy pertinentes. Los signos gráficos señalados anteriormente están ampliamente representados en la vestimenta ritual, con estos identificamos al Pascola, que evoca indirectamente los significados y símbolos de la fertilidad.[166]

Con el fin de acercarnos a una reconstitución del universo sensible mediante el análisis de ciertos signos, este recorrido nos ha llevado a interrogarnos entre signos particulares y sistemas simbólicos más generales.

•

[166]En el caso de la música, por ejemplo, existen patrones que asocian las piezas o sones al sistema mítico de plantas y animales, así como a los personajes sagrados de introducción reciente, como los nombres de santos en las piezas de los sones de Matachines, sin embargo, los símbolos forman parte de un todo, corresponden a la lógica particular de una región en donde la demanda de agua era antiguamente, y hoy en día, un patrón de representación fundamental.

La percepción estética del sacrificio ritual

Si se quiere estimar el valor de la música en la sociedad
y la cultura, es necesario describirla con respecto a las actitudes
y los procesos cognitivos que implica su creación
y en función de los efectos de la producción musical en la sociedad.

(Blacking John, 1980:62)

Introducción

Las figuras simbólicas del sacrificio se sitúan en el contexto ritual, por consecuencia, el simbolismo del acto sacrificial está contenido en los objetos estéticos que le confieren eficacia simbólica ritual. A partir de nuestras definiciones del fenómeno estético, como problema sensible definido culturalmente, éste se articula a un sistema que no se explica exclusivamente en la práctica artística, sino también en otros sistemas simbólicos, como el mitológico, el tecno-económico, etcétera. Dicho conjunto simbólico sacrificial contribuye de manera significativa a la construcción afectiva, haciéndonos descubrir la experiencia estética frente a un proceso psico-cognitivo impulsado por las características específicas de la cultura.

El objetivo de este breve apartado será analizar el sacrificio desde la perspectiva de la percepción estética con la cual interactúa y compartir múltiples rasgos simbólicos. Así mismo, nos interesa reflexionar sobre la forma como los estímulos estéticos se entrelazan en los discursos simbólicos para desembocar en un universo de apreciación acorde con las técnicas asociativas e intelectuales determinadas por cada etnia. Dicho de otra forma, vamos a interpretar de manera general los niveles esenciales del análisis cognitivo del objeto estético, frecuentemente puestos en marcha por los personajes del sacrificio, ya que el objeto simbólico no contribuye sólo a la formación de experiencias estéticas, sino también a la lógica del simbolismo del sacrificio.

¿Cómo explicar la percepción estética del sacrificio ritual? ¿Cuál es la relación entre el sacrificio ritual y la experiencia estética? ¿Cómo son percibidos los objetos estéticos que contribuyen a conformar la escena del sacrificio? Comencemos en primer lugar por el sacrificio; si definimos al sacrificio como la inmolación de un ser o de un animal a una divinidad, o como la

renuncia voluntaria a alguien o a algo, o como una privación (Bibliorom Laurousse, 1996) es también necesario aceptar que el principio esencial del sacrificio sigue siendo una instancia de la organización social que regula diversas pulsiones de la vida cultural. El sacrificio es la pérdida de la cosa o el ser más amado, que se va a ofrecer a las divinidades. Dichos objetos son aún más apreciados, ya que socialmente merecen ser abandonados a los dioses. Existe también una forma de sacrificio en donde éste funciona como un símbolo de expiación y de comunión colectiva. Esta última figura del sacrificio nos parece acorde con nuestro objetivo, debido a que en la región del noroeste ésta es la forma que encontramos comúnmente.

La representación estética presente en el ritual del sacrificio, como en tantos otros tipos de representación, se reviste siempre de un lenguaje que debe ser descifrado. La información (inconsciente o no) que nosotros percibimos como conjunto de datos se presenta bajo la forma de signos que deben ser decodificados. El pensamiento analógico que fue mencionado en el inicio de este trabajo no se restringe a las sociedades tradicionales. Todos los grupos humanos –africanos, árabes, americanos, chinos–, se representan el mundo de manera analógica y la referencia del objeto por contigüidad. La representación es una herramienta del desarrollo filogenético de la historia humana y es a través de ella que el hombre puede conocer la transformación de la naturaleza, de la técnica de sus sentimientos y de cualquier otra expresión sensible elaborada socialmente. Evidentemente, la representación sensible podría ser interpretada, en tanto evocación de un sentimiento relacionado a un ser espiritual, es decir, como la parte no representable de la representación, no obstante, su particularidad reside en las características del objeto, las que se difunden en el inconsciente, con frecuencia como signos de lo equívoco arbitrario.

La representación no hace más que atraer nuestra atención sobre una ausencia o hacer presente un objeto que habíamos guardado en algún lugar. El ser humano cubre esos vacíos, que son también creados socialmente, para reproducir los conocimientos a través de su capacidad de permutación simbólica de los objetos.

Sabemos que la forma de apreciar los objetos depende muchas veces de las circunstancias específicas en las que éstos son puestos en escena. A este respecto, los objetos que ocupan el lugar dejado por la ausencia provista por nosotros mismos son contextualizados artísticamente en el ritual. Fuera de esta puesta en escena ritual, en la cual desemboca el proceso de apreciación, los objetos quedan desprovistos de sentido. Por ejemplo, la máscara de Pascola, así como la música y el vestuario, expresan y adquieren al mismo tiempo su sentido en el contexto, otorgando su fuerza simbólica a los asistentes. Si no son considerados los procesos a través de los cuales se proyecta sentido sobre el objeto, la puesta en escena se transforma para los antropólogos en un discurso de búsqueda de la alteridad y no de la transferencia de las experiencias sensibles.

Conviene insistir en que la dimensión estética se presenta como un todo. Se considera que los fenómenos socioculturales poseen la expresión de la sensibilidad. Ya sean

artísticos o no, dichos procesos entran en la dimensión estética, teniendo en cuenta el hecho de que los elementos sensibles de la cultura no se restringen al ámbito de lo "bello". Más adelante presentaremos algunos ejemplos, pero recordemos por el momento que las analogías semánticas del arte del noroeste no están exclusivamente articuladas con el ámbito de lo bello. El arte de lo bello no es más que una parte del arte. Al respecto, este fragmento de lo estético, expresado en el arte, no es más que una de las expresiones más "evidentes" de la estética de la cultura. Por el contrario, en el universo de la estética indígena, e incluso en el discurso contemporáneo del arte, lo bello pasa a un segundo plano, al situarse los aspectos sensibles principalmente en los ritos, en donde la fuerza simbólica no siempre está sostenida por lo bello, sino por el conjunto del ritual en tanto renovación del cosmos.

Por otra parte, entre las culturas que estudiamos, es imposible situar los distintos niveles de representación de la dimensión estética. En primera instancia, es necesario considerar y situar la cantidad de representaciones que se articulan en torno a un objeto ritual y del sacrificio, tanto para la cultura estudiada como para el investigador. La elaboración imaginaria del objeto comienza a partir de su propia representación original en el interior de la cultura. Dicho proceso es extremadamente complicado, sin embargo, se puede ejemplificar de la manera siguiente: en primer lugar, aparece la concepción del mundo en tanto creencia; en seguida, el conocimiento se representa por aquellos que aprenden los secretos de las creencias, después, los sabios danzantes (por ejemplo el Pascola mayor); a continuación, la puesta en escena que él mismo elabora y finalmente el etnólogo, que intenta interpretar y representar una realidad cultural en la cual se encuentra, en el mejor de los casos, un sitio de articulación sensible con el grupo estudiado. En segundo lugar, a cada nivel de representación del objeto estético-sacrificial corresponde un sistema aparte, y de la articulación de cada etapa del sistema dependerá el peso significativo del objeto. Para las culturas del noroeste, el sistema musical y coreográfico contiene una significación particular en el dominio del simbolismo, del mito y de la cosmogonía. En algunas culturas, el peso semántico puede cargarse, por ejemplo, en el arte culinario; en otras culturas, se centrará en las herramientas de trabajo, determinantes para la reconstitución simbólica del sistema.

El contenido de las representaciones: El simbolismo sacrificial

Si el ritual es el contexto en donde se desencadenan los dispositivos simbólicos, ¿cuáles son los sistemas de símbolos que intervienen en el fenómeno de la fiesta? Desde esta perspectiva, es posible ubicar varios campos semánticos, como el sistema de parentesco, el sistema político, etcétera. Pese a haber enfatizado en particular la música, la danza y la mitología, ahora será necesario situar el sacrificio como un sistema que posee distintos campos de significación y por consecuencia comparte también un campo de representaciones.

En la escena ritual, la figura simbólica del sacrificio posee a menudo un papel paradigmático. Las referencias a los sacrificios están siempre presentes en los rituales con diversas modalidades. En el conjunto de los sistemas representados durante las fiestas y ceremonias, percibimos que existe en la mayor parte de los rituales una figura real o imaginaria que representa al sacrificado; estas figuras simbólicas del sacrificio están, sin embargo, subordinadas al calendario festivo y pertenecen a las creencias tanto católicas como de origen prehispánico.

En el concepto de sacrificio encontramos dos nociones principales: en primer lugar, la ofrenda a una divinidad a través de la inmolación de víctimas. Dicho acto señala el sacrificio como un *don* en el que la colectividad espera la reciprocidad benévola de la divinidad a la cual se ofrece el sacrificado. En segundo lugar, se recupera la noción de sacrificio como renunciación voluntaria o la privación de algo, de alguien o a la vida propia, sin embargo, existe una tercera definición del sacrificio que lo considera como un acto de expiación, aunque, es posible que esta última noción integre implícitamente las definiciones anteriores. Dicho de otra forma, si ofrecemos algo a una divinidad o si nos abandonamos por algo o por alguien, este acto puede presentarse como la expiación de las culpas en tanto reparación del orden moral, pudiendo ser acompañado de castigos que expresen el sufrimiento por alguna pena.

El acto sacrificial en tanto acto expiatorio se vincula particularmente a los fenómenos rituales y ceremoniales del noroeste mexicano, sin embargo, este sacrificio expiatorio se presenta a menudo como un don otorgado a los dioses.

Los personajes católicos que representan el acto formal del sacrificio en nuestra región de estudio son los representantes de Jesucristo, de los fariseos y evidentemente el Judas entre los cahitas y los tarahumaras.[168] Entre estos últimos, aparte de los fariseos y del Judas, se suma el gasto energético de los danzantes de Matachines, lo que los vincula en cierta medida al fenómeno de la creencia sacrificial, aun cuando no pertenecen a personajes bíblicos.

En el mismo orden de ideas, para los cahitas, Jesucristo se pone en evidencia como "chivo expiatorio"; el cordero de dios que quita los pecados del mundo. En cuanto a Judas, su papel es muy complejo; su principal característica es la de tener actitudes extrovertidas, lo mismo que el danzante de Pascola que manifiesta conductas contrarias a la de los danzantes de Matachines, cuyo comportamiento es introvertido. La cremación del Judas indica el fin de la cuaresma, lo mismo que la resurrección de Jesús marca la renovación del tiempo.

Ahora bien, existe otro tipo de sacrificio, el sacrificio no formal y menos evidente que se pone en escena a través de lo simbólico, la devoción colectiva y por consiguiente sus formas de expiación; en este tipo de sacrificio nos concentraremos.

Dichos actos sacrificiales se caracterizan por la puesta en escena de diversos personajes que dominan las normas y canalizan los sentimientos frustrados de la población,

[168]Pese a que estos personajes representan el acto formal de sacrificio evidente, se encuentran también los danzantes y los músicos como entes sacrificiales, de los que hablaremos más adelante.

es decir, este tipo de sacrificio reinvierte el orden cotidiano en un momento dado; sin embargo, éste es un fenómeno indispensable para restablecer el orden cosmológico. Así, una fuerza superior establece la comunicación con el sacrificado y el ente o personaje debe soportar las culpas de los otros; por lo tanto, estas figuras de lo sagrado son indispensables para poner el universo en armonía. Desde esta perspectiva, los personajes que participan directamente en este tipo de sacrificio en el mundo yoreme son en primer lugar el Pascola, el Venado, y los fariseos y Jesucristo.

El sacrificio ritual además de poseer las características anteriores participa en una dimensión lúdica y erótica, siendo los mismos personajes mencionados los que comparten estas características.[169] El juego presacrificial entre los mexicas poseía un alto gasto energético; el sacrificado llegaba a la piedra de los sacrificios en completo estado de fatiga después de haber bailado con los ritmos de los instrumentos como, el huehuetl, el teponaztli y las ocarinas. De la misma manera, el juego presacrificial ocupa un lugar muy importante ente los ritos del noroeste, en donde los referentes del baile y de las flores se expresan sobre todo en la danza de Venado.

El juego presacrifial se manifiesta por consiguiente como un acto de preludio contrario al sufrimiento (Duverger, 1986:118-189). Así, existen diversas instancias presacrificiales que disminuyen el dolor y procuran el placer a través del juego, la danza, el canto y el goce erótico. El sacrificado llega al acto de oblación en un estado alucinatorio provocado por el gasto energético (Duverger, 1986).

Por consecuencia cabe señalar que los personajes simbólicos sagrados del noroeste presentan en un momento dado ciertas analogías con los nahuas centrales, lo cual contribuye a la interpretación del tipo de sacrificio entre los nahuas norteños.

La fiesta es el lugar propiamente dicho en donde se reagrupan los conjuntos simbólicos. En estos momentos sagrados se pone en juego la supervivencia de la cultura y la identidad indígenas. Por otra parte, una de las cosas que más sorprendió a los cronistas del siglo XVI fue, sin lugar a dudas, el gasto y el sacrificio humano mediante el cual los antiguos sacerdotes mexicas, "arrancaban el corazón de los esclavos de guerra o de jóvenes predestinados a sufrir este acto". Sin embargo, las prácticas festivas, como el gasto energético y material, la ebriedad colectiva y el sacrificio humano son, desde tiempos prehispánicos, componentes de un sistema religioso basado en la reciprocidad y la regulación energética en el nivel colectivo (Duverger, 1986). Las ofrendas y los diferentes tipos de sacrificio representan actualmente los componentes fundamentales de la vida social.

Cada personaje que participa en el sacrificio comparte el sistema de símbolos rituales que interactúa con los significantes del individuo, creando así sus propios campos específicos de representación. Dichos personajes sacrificales intervienen en la catarsis como liberadores de las obligaciones culturales, presentándose a menudo como

[169]De manera análoga en el sacrifico de los mexicas tomaba lugar un preludio que consistía en una fase erótica en la cual el sacrificado era acompañado por una doncella que permanecía con él durante los últimos días de su vida, (Duverger, 1986).

los reguladores de las angustias colectivas. El desarrollo de cada figura sacrificial, en este contexto de estudio, se asocia a su vez con otros personajes rituales del mismo sistema, sin embargo, cada una de estas representaciones guarda su especificidad.

Como antes señalamos, el Pascola y el Venado son unas de las principales figuras del sacrificio, el primero como cordero de dios que, a pesar de su componente prehispánico extendido ampliamente en la región, posee elementos de las enseñanzas cristianas. Entre los cahitas esta situación es evidente cuando el Pascola debe bailar durante toda la noche. Dentro de las creencias festivas es sabido entre la población que toda persona que permanece en la fiesta gozará de bendiciones divinas, pues el Pascola junto con el *Alawasin* (organizador de la fiesta entre los mayos) son los que soportan los pecados de los asistentes.

El sacrificio del Pascola

En las fiestas cahitas, el Pascola mayor es el más importante, es el que tiene la más alta jerarquía y dirige su discurso a los asistentes como preludio festivo, al mismo tiempo que introduce un palo en uno de los orificios del arpa. Esta acción le suministra gran cantidad de elementos que articula a su discurso, diciendo que se trata de un conjunto de animales que se encuentran en el interior del instrumento o haciendo una alusión sexual, al señalar que el hoyo es el de una mujer. El objetivo de este acto es extraer los animales del arpa, pues son éstos los que representan los pecados. Con este pretexto, el Pascola (entre mayos y guarijíos) intenta sacar a los animales por la cola y hacerlos salir uno por uno. La lagartija, asociada a la sexualidad, es uno de los símbolos más importantes para el Pascola. Una vez que saca las penas y las faltas contenidas en el acto, debe enfrentarlas y lavarlas. Inicialmente, en su discurso el danzante explica cómo debe realizarse la fiesta, cómo se comprometen los danzantes, los músicos y los organizadores durante todo el período de la cuaresma o en alguna otra fiesta del grupo. Al mismo tiempo se reza a dios y a la virgen, implorando su clemencia para los asistentes; posteriormente, el Pascola articula su discurso alrededor del sexo y de las culpas de los participantes:

> El arpero es un chalecudo (especie de lagartija) y nos dice que ya encontró a todos los participantes de la fiesta. Ya con la vara yo empiezo a moverla adentro del hoyo del arpa y le digo al hermano Pascola que está a un lado que la voy a sacar, y se la doy para que la vea y la huela. Él me dice que tiene miel, y que es pura vitamina con sus ingredientes. Otro me dice que huele a pescado con pan, pero el hoyo que estoy picando es el mayor de las mujeres. Yo vuelvo a meter la vara y la saco y se la doy a otro Pascola y dice que la mujer que estoy picando está muy nalgona y que entre más la meto más blandito. Cuando la picamos está llorando porque le dolió; pero así son ellas, les gusta todo esto. Otros dirán que huele a flores de campo o a comida mala que hacen las mujeres flojas. Otros, que a los yoremes no les quieren sus mujeres porque son cochinos... (Gómez y Rodríguez, 1983).

Finalmente, el Pascola agradece a la virgen, a Jesucristo y a San Miguel, y pide perdón a dios, en caso de haberlo insultado por alguna razón. Esta actitud de arrepentimiento frente al dios cristiano se encuentra muy generalizada entre los personajes rituales. Los pascolas deben pedir perdón al final de la fiesta, ya que forman parte del mundo no cristiano y como payasos rituales pueden permitirse cualquier broma, aunque ésta involucre a dios o a la virgen. Por su parte, los fariseos rezan y piden perdón en silencio detrás de su máscara (*sewa* o flor) durante la cuaresma y la semana santa. A propósito del papel del Pascola y su participación como figura que soporta las culpas colectivas, recogimos el siguiente testimonio:

> El pascolero es el único que debe hacer la promesa, o sea que él recibe las culpas, es por esto que reza frente al santo. Cuando la fiesta comienza la gente no carga con nada. Todo recae sobre los pascolas porque ellos decidieron recibir a la gente en la fiesta. El Pascola mayor con su equipo de músicos y colaboradores: los cantantes de la danza del Venado, el violinista, el tocador de arpa y el que toca la flauta. En este momento el Pascola es el más importante de la fiesta. Los otros están aquí para darle cigarros, café, etcétera. Él tiene ahora una gran deuda y un gran compromiso hasta el final de la fiesta, momento en que se quitará el peso que recibió. Se trata de una gran responsabilidad. Este hombre [el Pascola] hizo un pacto y está sumamente comprometido. Ahora no tiene otra elección hasta el final de la fiesta. El organizador de la fiesta, el *alawasin*, es quien junto con el Pascola tomó los pecados más grandes; el Pascola lo lleva hasta el lugar en donde había muchos animales. Cuando éste metió el palo dijo "ven aquí" *imi eawe intay,* esto quiere decir que éste llevó al *alawasin* hasta el tesoro. Ahí está el tesoro. Ayer ya no había esperanzas de ver a Dios "tata peo", y de subir hacia todas partes, si este hombre no hubiera tomado los pecados de todos. Él es el pecador más grande y es por esto que trajo aquí al *alawasin*, ya que está guardando el tesoro de todos nosotros; lo trajo aquí para que descubriera a todos los animales y los apresara y lo trajo, ¿sabes por qué? porque todas estas personas tienen un tesoro que él está cuidando. Todas estas gentes que cocinan tenían muchos pecados, y ahora que ya no los tienen es éste el que está jodido. El Pascola es el que tomó todo al inicio de la fiesta: las ruinas y las riquezas (Montenegro y Lopez, entrevista, 1989).

Así, el sacrificio del Pascola como payaso ritual es señalado por la comunidad como figura indispensable, sin embargo, las normas del sacrificio no son idénticas en todos los casos. La muerte del venado se inscribe entre los mayos como parte de la purificación general del Pascola, siendo éste un personaje clave en el simbolismo ritual y religioso de los grupos nahuas noroccidentales.

El sacrificio del venado

El venado tenía gran importancia entre los nahuas mesoamericanos, ocupaba un lugar específico en el calendario y su personaje era una manifestación del dios del sol *Piltzintecuhtli,* con el nombre siete-flor al dios del sol llamado también Tonatiuh "El Luminoso" a quien los aztecas ofrecían la sangre y el corazón de los sacrificados. El sol era, por otro lado, la flor que simbolizaba la muerte de los guerreros. Las analogías con el simbolismo de la muerte del venado entre los cahitas son por demás recurrentes. Los yaquis y los mayos no sacrificaban hombres de manera formal, pero antiguamente existían ritos en los que se sacrificaban prisioneros de guerra cortándoles la cabeza y colocándolas a la manera de un zompantli azteca (Pérez de Ribas, 1985; Cañas, 1977), sin embargo, ninguna crónica señala un proceso de sacrificio tan complicado y elaborado como el de los antiguos nahuas.

El venado es la figura paradigmática de los cahitas, así como de los nahuas noroccidentales; representa los valores más altos de la moral yoreme y es considerado como la figura totémica por excelencia. Entre los yaquis y mayos evoca el mundo mágico de la naturaleza y por consiguiente el de la flor, opuesto al mundo animal y subterráneo del Pascola, aliado de los animales venenosos y de los reptiles; animales que por otra parte son asociados en la antigua cultura náhuatl con los órganos genitales y por sus vicios sexuales. A partir de una serie de transformaciones semánticas, el sacrificio del venado yoreme es la metáfora de la muerte de una persona o de un guerrero. Entre los aztecas los guerreros muertos sobre el campo de batalla iban directamente hacia el sol, y regresaban con la forma de mariposas, colibrí o venado (Duverger, 1986). De esta forma, muchos significados pueden leerse de forma inversa. Ahora, entre los cahitas el venado es sacrificado para ir al cielo y regresar quizá bajo el espíritu de un guerrero. Por otra parte, entre los huicholes el hermano mayor se transforma en venado y al mismo tiempo las divinidades le suministraron plumas de águila, que son consideradas como sus cuernos. En la mitología de los huicholes el sol nace de la joven madre águila; así, es posible proponer la transmutación águila:guerrero/sol:venado. Dicho de otra forma, entre los aztecas el guerrero águila muerto en combate, así como todos los que mueren en la piedra sacrificial, van hacia el sol y el venado sacrificado es también ofrecido a éste con la forma de carne seca, Así, recupera de este modo el simbolismo de estas transformaciones. No obstante, la reconstitución de las huellas del simbolismo del venado, esta suerte de divinidad representa aún un enigma.

Una de las características más importantes del danzante de Venado es el tipo de comunicación que establece con su entorno. En las referencias míticas éste nunca habla y en las representaciones de la danza tampoco. Toda la gente conoce su importancia pero, a diferencia del Pascola, nadie se dirige hacia él, excepto los cantores que le señalan el mundo mágico del *yoania* y *huyaania*, al cual pertenece. A menudo se habla sobre la manera de convertirse en buen danzante de la danza del Venado, actividad que debe realizar con maestría; en algún momento el venado puede jugar con los coyotes en el caso de los mayos; lo importante de la representación es el ciclo de vida hasta el momento de su sacrificio.

En la Sierra Tarahumara los rarámuris poseían, según Lumholtz (1945), una ceremonia particularmente interesante; se trataba de un ritual realizado durante la luna llena,

> la luna era atrapada por el "diablo" y ésta caía enferma. Entonces un animal era sacrificado durante las actividades rituales. Lo más interesante era el trato que daban al corazón, el cual era colgado en un palo junto con los pulmones. Éstos realizaban ofrendas a través del incienso, luego dibujaban cruces en las cuatro extremidades del corazón y cortaban un pedazo de la parte superior sin separarlo del resto. Luego lo trituraban con los dedos hasta obtener un polvo que era mezclado con otras medicinas, enseguida cada curandero comía tres cucharas del contenido y el resto era tirado por encima de la cruz (Lumholtz, 1945, citado por Bennett y Zingg, 1986:441).

Los fariseos

Por otra parte, los fariseos son actores importantes en tanto víctimas simbólicas del sacrificio, en el sentido de que su ofrenda consiste en privaciones y promesas. Anteriormente señalamos que el venado y sobre todo los pascolas participan en el simbolismo sacrificial, realizando promesas y dones. Durante el desarrollo de la fiesta, el papel de los fariseos es muy importante y, más aún, considerando que su rol es indispensable en la expiación, las obligaciones y las promesas hechas durante la cuaresma.

Inicialmente, los fariseos se comprometen por promesa a privarse voluntariamente de beber alcohol, tener relaciones sexuales y hablar con la gente. Al inicio de la fiesta los fariseos deben realizar su campaña de casa en casa con el fin de pedir ayuda para organizar la fiesta. Cuando realizan el recorrido bailan y, sobre todo en el caso de los mayos, piden dinero haciendo bromas de carácter sexual, vestidos siempre con sus máscaras, sus cinturones y los *ténoboim* (sartas de capullos de mariposa con piedrecillas en el interior). Además, la cofradía de los chapayecas o fariseos yaquis debe vigilar y salvaguardar el orden todos los días de semana santa; entre los yaquis ayunan durante los últimos días de la semana mayor. Estos fariseos o judíos (entre los mayos) participan en las procesiones o *contis,* a los que tienen el deber de asistir junto con los fiesteros y organizadores de la fiesta. Al final de la semana santa estos personajes desaparecen, queman sus máscaras, no sin antes haber sufrido por el desempeño de sus obligaciones y el cumplimiento de sus promesas. Esta serie de privaciones pertenece al dominio de los rasgos sacrificiales en formas de ofendas para la fiesta. Después de haber respetado todas las prohibiciones, los *chapayecas* o c*hapakobam* desaparecen al final de la cuaresma, debiendo esperar hasta el año siguiente para hacer una nueva máscara y participar una vez más en el ritual.[170]

[170]Los fariseos, al igual que el Pascola, se mueven en varios campos de lo sagrado, inicialmente como contrarios al pensamiento católico, envestidos por el personaje contrario a Jesucristo, y después en el polo sagrado cristiano en tanto convertidos a la fe cristiana al final del rito.

Jesucristo y Judas

Las otras figuras del sacrificio son Jesucristo tanto con los yaquis como entre los mayos, mientras que Judas es emblema del sacrificio entre los tarahumaras. Como antes referimos, Jesucristo posee entre los yoremes el signo del cordero de dios, lo mismo que en el pensamiento cristiano, no obstante, para ellos los personajes del ritual, como los fariseos, los matachines o el Pascola tienen gran importancia. Por su parte, los maestros rezanderos son los más respetuosos de las figuras cristianas, ya que forman parte de las autoridades religiosas. Estos rezanderos hacen sus rezos en latín, y los extraen de los textos recuperados de los libros viejos dejados por los religiosos durante su paso por la región. Jesucristo, llamado también El Nazareno, posee una parte central dentro de los ritos sagrados de semana santa; su persecución, muerte y resurrección son sucesos representados a todo lo largo de la ceremonia. Los yoremes y los pimas aseguran que éste ha vivido en alguna parte de la región, dicen que Jesucristo es como un indígena que se viste como un yoreme con sombrero y sandalias (Olmos, 2005:245-246). Entre los rarámuris de *tatawichi*, el ritual tiene sus especificidades. Saben que la semana santa es para el *sukristo* (Jesucristo), pero es relegado a un segundo plano, siendo la virgen la que posee un papel preponderante. Por otra parte, el muñeco de Judas como representante del mal con una fuerte carga sexual es una de las principales figuras del sacrificio; absorbe todo el mal, pues es el rey de los judíos o de los fariseos asociados al mal antes de ser convertidos al cristianismo. Al final del ritual, el Judas es quemado entre los cahitas o entre los yoremes, y lapidado entre los tarahumaras. Como referimos, la fiesta concluye, entre los yoremes, con la cremación de las máscaras de los fariseos y el Judas como representación de la expiación de las culpas; el Pascola continúa en el ambiente festivo en el espacio de la *ramada* y ya no en el templo católico.

Composición del fenómeno estético-ritual

En el capítulo anterior, con la presentación de los objetos, dedujimos que no pertenecen sólo al campo de la música o de la danza, sino que se insertan en distintos campos semánticos que les otorgan una existencia lógica particular y que los circunscriben al sistema del cual provienen y que están representando. En este sentido, los símbolos son representaciones de sistemas mítico, moral, religioso, político, coreográfico y musical. Hemos analizado inicialmente el campo mítico, después la danza correspondiente, en seguida la música y finalmente su situación religiosa en el contexto contemporáneo a través del arte ritual. Los objetos artísticos forman parte de una temporalidad ritual donde se establece el contexto significante que pueden interpretarse desde diversas perspectivas. Cada sistema los articula desde ángulos específicos, pero todos confluyen hacia uno o diversos arquetipos estéticos que participan activamente por medio de las representaciones del arte, correspondiendo así a cada sistema artístico y a un mundo imaginario particular. Los ritos se transforman en una condensación de lo sagrado, y

en este sentido los objetos imaginarios abstractos o concretos son representados en las creencias, dando forma a los cultos a través de las ofrendas y de los sacrificios.

En el caso de las culturas que nos ocupan, el problema se dificulta ya que la tradición de las representaciones artísticas ha sufrido cambios irreversibles y fracturas múltiples. El ritual y los objetos sagrados nos muestran el conjunto de transformaciones vertiginosas asociadas a los embates de la modernidad, sin embargo, el conflicto de transformación tiene un carácter estructural entre la población indígena y la población mestiza. De tal suerte que es posible encontrar entre las culturas múltiples signos de influencia externa, sin embargo, estas modificaciones se articulan alrededor de ejes de representación que establecen cambios paulatinos. De este modo, el ritual, como renovador del cosmos y expresión de los arquetipos, reenvía constantemente a un mundo imaginario de una gran dimensión mística. Sobre la escena ritual están representados los ancestros de las diversas tradiciones participantes, así como la elaboración que las personas hacen de ellos. Los sonidos de los instrumentos de música, así como la vestimenta de los danzantes procuran sensaciones y sentimientos asociados con la creación; y a través de esas imágenes rituales el mundo de las creencias comienza a operar. Las representaciones sensibles y arquetípicas, que son en realidad las más fuertes, se apoderan irremediablemente de la voluntad de los participantes. Las alusiones a los mundos mágicos y místicos propios de la creación original se encuentran en la escena ritual. Los danzantes, organizadores y músicos se mueven en estos campos.

El nacimiento de Jesús y las bendiciones de la virgen, así como sus soldados, los matachines, encarnan los sentimientos más sagrados. El arte ritual sagrado toca tanto el mundo imaginario del *yoania* como los signos rituales del mundo católico yaqui. Este tipo de catolicismo indígena forma parte importante de las representaciones rituales, sin embargo, decrece en el momento en que los pascolas se burlan de los santos y de las imágenes cristianas.

Es preciso subrayar que los representantes del *yoania*, así como los actores sagrados del orden católico, son decodificados como soporte de acuerdo con cada universo de creencias. En efecto, el mundo de las creencias que provienen de *yoania* y *huyania* o de la religión del monte, posee también un amplio soporte en las creencias de los yoremes; situación comparable también con otros grupos étnicos vecinos, donde las creencias y la cultura no material autóctona están bien enraizadas. La vestimenta del Pascola y del venado posee múltiples evocaciones del *yoania*, y es a partir de la comprensión de estos mundos que es posible la puesta en marcha de los operadores del aparato simbólico. Por otra parte, señalamos que el campo semántico de los ritos es determinante en la percepción artística de los objetos; la interpretación de cada ritual de acuerdo con el calendario es, entre otros factores, un operador de esta puesta en marcha del aparato simbólico. En otras palabras, en el rito de semana santa en la comunidad yaqui de Pótam se encadenan los sistemas simbólicos estéticos antes señalados, pero con características particulares del ritual que conjuntan lo agrícola y lo iniciático para los fariseos

mayos, tal como lo describió Crumrine (1990), al identificar la organización festiva que termina por fortalecer los lazos de identidad en el interior del grupo.

De esta forma, podemos hablar del nacimiento de Jesucristo, que en la comunidad mayo de San Miguel Zapotitlán posee las cualidades del conjunto simbólico de Navidad, incluyendo la ejecución de la danza de Matachines pero no la de Venado ni de Pascola. Estos elementos en el calendario ceremonial, junto con el simbolismo de los personajes más o menos autóctonos o cristianos, forman parte de la gama de operadores mentales que reaccionan a partir de la apreciación del objeto particular. Del mismo modo, estos fenómenos de apreciación son aplicables para los ritos tarahumaras, en donde los signos católicos no son evidentes. En este caso, la representación del sol y de la luna en las danzas de yumari y de curación, donde participa el espíritu de la planta de *bacanohua*, inclina el peso significante hacia los elementos de la naturaleza poseedores de categorías estéticas que emergen en una concepción más integral del mundo.

Los creadores de representaciones

Ahora bien, existe un proceso de producción de imágenes derivadas de las operaciones mentales en la percepción de la obra de arte o del objeto representado, sin embargo, varía según la concepción imaginaria de los artistas productores o de los otros participantes en la escena ritual, a los que hemos llamado asimiladores o utilizadores de esta elaboración estética onírica. Dicho de otra forma, este proceso imaginario se divide por la cualidad de apreciación, inicialmente por los productores-transmisores, y enseguida por los receptores-asimiladores de la información simbólica. Dicha organización imaginaria posee efectos específicos sobre los participantes, que elaboran su goce colectivo trazando el camino hacia la experiencia sensible, en el interior de un conjunto social que conoce el sistema de creencias para interpretar cada una de las etapas de asimilación de los símbolos estéticos. En este contexto, podemos pensar que la dimensión estética es construida en proceso en el interior de la escena ritual, desde el inicio hasta la apreciación final.

Los niveles de representación sensible entre los productores se limitan a la cualidad técnica y a la calidad y gracia del artista que participa en la recreación de los símbolos arquetípicos. La fabricación de la máscara de Pascola o la elaboración del tambor del *tampaleo* poseen una acumulación importante de capital estético en su proceso de producción. No son producidos solamente para el mercado, sino para la armonía cultural en el sentido cosmológico más extenso.

Cada etapa condensa las habilidades técnicas que tienen los artistas sobre sus objetos, incluyendo el conocimiento de su carga simbólica. En cierta medida, los objetos pueden llegar al mercado con las cualidades exigidas por los distribuidores, sin embargo, el proceso de representación estética permanece incompleto y fracturado. En cambio, en la cultura productora, cuando un músico decide fabricar, por ejemplo, un

tambor, es importante poner atención en cada una de las cualidades de este objeto. Todos los objetos e instrumentos son elaborados con los tres principios elementales que acabamos de seguir para explicar el recorrido imaginario de las representaciones; proceso que ha sido concebido a partir de la base de creación o de *poïesis,* la fase de la *aisthesis* o comunicación sensible y transmisión del imaginario, y la *catharsis* como etapa de asimilación y purificación (Nattiez, 1987; Osmond-Smith, 1989; Jauss Hans, 1978). Dicho potencial estético podría plantearse como la visión de valor mediante el trabajo ritual concretado en el objeto físico o abstracto. El objeto sensible atraviesa varias etapas en su proceso de construcción; aparece como la suma de representaciones de imágenes en las cuales el individuo elabora operaciones simbólicas que permanecen en el campo de lo inconsciente, sin embargo, durante este proceso el objeto se carga de sentido simbólico proveniente de referentes religiosos bien precisos. La máscara de Pascola, por ejemplo, nos reenvía a los símbolos señalados anteriormente: ambivalencia, invulnerabilidad, payaso ritual, chivo negro, el diablo, la virgen, etcétera. Además de esta carga de signos y símbolos, su mismo proceso de fabricación material atraviesa por un camino intrincado. Inicialmente, la máscara se construye en esta primera etapa con una especie de madera particular de álamo (*Salix lasiolepsis*); después, es preciso darle forma, pintarle sus signos particulares con zigzag, lagartijas y soles, y posteriormente colocarle la crin de caballo cosida a la madera para formar la barba y las cejas. Por último, el artista que la elaboró no es por fuerza el danzante, sino que éste da la máscara a los pascolas para su utilización ceremonial, poniéndola en escena y desencadenando una lluvia de mensajes que contribuirán a desarrollar estados de conciencia particulares. Así pues, el objeto físico junto con toda su significación se proyecta como la suma de representaciones físicas y de apreciación que éste posee.

Para otros objetos existen fenómenos de fabricación similar, sin embargo, el caso de la música es un poco distinto. Por ejemplo, la sarta de capullos de mariposa, llamados *ténoboin*, posee una compleja elaboración que comienza con la recolección de los capullos, encontrados principalmente en la montaña baja. Después es preciso seleccionarlos e introducirles dos pequeñas piedras, una más grande que otra, con lo cual se asegura la dualidad de los sonidos. Luego, son hilados uno al lado de otro hasta obtener series de uno a dos metros. El Pascola los hará sonar según su habilidad para la danza y la colectividad gozará de su representación en un contexto simbólico específico.[171]

Los transmisores y utilizadores de representaciones

Al seguir con la premisa hasta ahora desarrollada –que existen personas que producen las representaciones y otros que las consumen de acuerdo con su corpus identitario–, el problema se complica, ya que en la última etapa de nuestro proceso *poïesis*, *aisthesis*

[171]Existe un número incalculable de representaciones mentales y sería imposible percibir todos los referentes acumulados por los productores y por aquellos que las exponen a la apreciación de los otros.

y *catharsis* esta última no se presenta fragmentada ni aislada con relación a las anteriores; es la reelaboración simbólica contenida en las etapas que le antecedieron. En el arte de las sociedades tradicionales, en particular, las operaciones mentales no son las mismas para los creadores que para los utilizadores de estas imágenes. Los primeros transforman directamente la materia física y simbólica, mientras que los segundos realizan una nueva elaboración del objeto. Con todo, en la percepción ritual propiamente dicha, aparece la ejecución o puesta en marcha de los instrumentos, de los objetos, como el vestuario de los danzantes y la decoración de la escena ritual. De tal modo que existiría una fase intermedia entre los dos conjuntos señalados con anterioridad. En esta tercera instancia existe un sujeto de articulación que, además de percibir la representación de objeto, transfiere simbolismos tanto con los creadores como con los asimiladores. A estos intermediarios les llamaremos los maestros de la escena.[172] En el contexto ritual regional dichos intermediarios que manipulan lo sagrado en la ayuda de los objetos, poseen un vasto conocimiento del universo de creencias mágicas. Los curanderos, los danzantes y los músicos son los principales operadores de esos procesos sagrados de representación, y son quienes dirigen el ambiente ritual, ayudando a los participantes a entrar en un ambiente sagrado, en donde surgen intempestivamente los modelos más antiguos del pensamiento artístico. Por consiguiente, la verdadera apreciación de la obra de arte se pone en evidencia en la percepción colectiva construida entre los asimiladores, los trasmisores y los creadores, sin embargo, sabemos que es difícil dividir las representaciones de un tipo o de otro, debido a que la transmisión y la apreciación sensible se encuentran perfectamente articuladas en la realidad. La *aisthesis* como parte de este proceso artístico es importante, ya que en términos teóricos nos ayuda a comprender el fenómeno, no obstante, las imágenes cambian radicalmente entre los creadores y los asimiladores, sus procesos de representación pueden participar al mismo tiempo en dos niveles distintos:

> el utilizador y el productor de una representación mental no son sino uno solo. Una representación puede existir también en el medio ambiente del utilizador, como por ejemplo el texto que está frente a sus ojos; se trata entonces de una representación pública. Una representación pública es generalmente un medio de comunicación entre un productor y un utilizador distintos uno de otro (Sperber, 1994:115).

A este respecto, desde el inicio del pensamiento, las primeras representaciones sensibles arquetípicas pertenecen a la imagen del creador. Por consiguiente, la proyección y elaboración de las representaciones simbólicas no están disociadas, aun cuando las representaciones de la creación del mundo original son en realidad la representación de los dioses. Dicho de otra forma, aunque el proceso de producción de sentido

[172]Estos maestros de la escena no poseen en absoluto las características de los directores de escena de los espectáculos de teatro de las sociedades urbanas.

y de valor estético esté mediatizado en diversas vías que confluyen en la *catharsis* final en el momento del ritual, todos los participantes son tocados por representaciones construidas socialmente, pues en el escenario ritual los participantes y los que activan la puesta en marcha de la escena se encuentran inevitablemente unidos.

Por otra parte, el fenómeno de la suma de representaciones y del valor estético se presenta de una manera más compleja cuando se trata de símbolos cada vez más abstractos. Para el caso de la música, las representaciones simbólicas son menos evidentes. Las representaciones metafóricas son más difíciles de asir y enseguida estos significantes se diluyen en un gran número de referentes; de cualquier modo, la música en tanto lenguaje estético realiza un recorrido, igual que las representaciones más concretas. La acumulación de valor estético explicado desde estos presupuestos permite afirmar que frente a las obras de arte no existe más goce en una cultura que en otra. La complejidad estética o artística no son medibles, ya que se entienden como prácticas catárticas en las cuales los artistas recuperan las representaciones arquetípicas que tocan los sentimientos más profundos de la cultura; en este campo se sitúa la eficacia colectiva de las expresiones artísticas y no forzosamente en el dominio técnico de los ejecutantes.[173]

Los elementos estético-eróticos en el ritual

Hemos señalado que en el proceso de valor estético los actores están articulados perfectamente con el contenido público de la representación. No obstante, éstos como sujetos constructores aportan particularidades sensibles al objeto final (Sperber, 1994). Las representaciones públicas colectivas y las representaciones individuales suelen ser confundidas en el espacio ritual en un momento determinado; sin embargo, esto no significa que el sujeto individual esté absolutamente diluido por la colectividad y que sus posibilidades de elaboración simbólica permanezcan controladas o restringidas. Por el contrario, la elaboración individual imbuida por las relaciones arquetípicas se bifurca hacia un gran número de representaciones que dependen de la experiencia y de la personalidad del sujeto. Las determinantes individuales llaman a su presencia una ausencia construida por el sujeto mismo, sin embargo, el sujeto colectivo evoca las ausencias de manera pública. En este sentido, las representaciones simbólicas articuladas entre el sujeto y el ritual se ramifican de acuerdo en el número de referencias establecidas entre el sujeto individual y el sujeto colectivo.

Estética y catarsis

La catarsis es la última parte de un proceso de percepción y purificación ritual en el cual la anticipación y la manipulación de objetos simbólicos es indispensable (Scheff, 1986).

[173]Pese a que el virtuosismo no es apreciado como en las sociedades modernas, el arte indígena también requiere cierta maestría en la ejecución y, sobre todo, en el conocimiento del contexto mítico religioso.

En este mismo orden de ideas, es necesario plantearnos algunas preguntas: ¿por qué la catarsis colectiva es una parte indisociable de la fiesta? ¿Cuál es la necesidad cultural del rito? Es bien conocido que el rito, aparte de evocar la reproducción material e inmaterial de la cultura, interviene como una necesidad particular de simbolización humana de lo sagrado y de purificación, así como de control social.

En el espacio de la fiesta son resueltos los conflictos de cara a los deseos y a las pulsiones estéticas que encuentran su vía de expresión en la simbolización que los individuos hacen de sus manifestaciones artísticas en el interior de los espacios y de los tiempos sagrados. Esta noción de pulsión se restringe a ciertos campos y se define como la "fuerza liminal de lo psíquico y lo orgánico que lleva al sujeto a realizar una acción para reducir una tensión" (Bibliorom Larousse, 1996). A este respecto, las pulsiones estéticas rituales son una conjugación de representaciones colectivas que se deslizan a menudo, en algunos ritos particulares, al campo de lo sexual en tanto objeto exterior de la pulsión de vida y de las pulsiones sexuales.

Haciendo una recapitulación podemos señalar que las representaciones públicas se materializan y empujan a los individuos a reducir la angustia colectiva frente a la represión elaborada culturalmente. De tal forma que, en la fase catártica, encontramos imperativamente la praxis de la estética ritual impregnada de evocaciones eróticas y de juego sexuales que se traducen como una de las partes más eficaces de la purificación y de la comunión colectiva; la comunicación y la transferencia de significados se realiza por medio de la colectividad para deleitarse con las actitudes más satíricas y eróticas, como en el caso particular del Pascola y de los fariseos entre los yoremes, y de la representación del Judas en algunas comunidades rarámuris.

Desde tiempos prehispánicos, las sociedades mesoamericanas se caracterizaron por tener una vida ritual extremadamente prolífica y compleja en lo que concierne a los fenómenos religiosos. En la actualidad, las culturas indígenas mesoamericanas y del noroeste mantienen la fiesta como una tradición estructural. Las fiestas contemporáneas, al igual que los ritos o fiestas prehispánicas, pueden aparecer a primera vista como un despilfarro innecesario, sin embargo, este gasto económico se traduce en una fuerte carga religiosa que reúne la experiencia festiva, la experiencia religiosa y la experiencia estética, tal como lo analizaremos en el siguiente capítulo.

Los estímulos estéticos de los símbolos rituales desencadenan distintos dispositivos que llevan a los espectadores a diversos estados de purificación. La pasión festiva no proviene sólo de la alegría ritual. Como antes señalamos, tales dispositivos festivos son elaborados a partir de representaciones arquetípicas colectivas, no obstante, existe una elaboración individual implícita del sujeto que comparte los simbolismos colectivos y que participa en las diversas técnicas culturales de saneamiento público.

La comunicación se establece entonces sin que las representaciones sean conscientemente percibidas, las imágenes invisibles se apoderan de la percepción de los individuos, que caen irresistiblemente en el ambiente festivo articulando sus propios objetos de goce.

La representación se manifiesta así como una necesidad de simbolizar, disminuyendo la angustia y devolviendo a los hombres la posibilidad de expresar sus pulsiones más intensas. Desde esta premisa, lo erótico no es sólo una cadena en la cual se articulen fenómenos estéticos como pulsiones de vida, sino que se trata de significantes que se introducen en el inconsciente para crear interpretaciones sagradas, lo cual nos indica que la representación encontrado su correspondiente en la ausencia del objeto, terminando en una concepción íntegra. En la perspectiva de Sperber (1994): "una interpretación es la representación de una representación por otra en virtud de un contenido similar". Así, el objeto del goce como representación participa activamente en la construcción de la experiencia cultural.

Las diversas culturas humanas elaboran de manera específica sus objetos de goce, los cuales provienen a menudo de su acervo mítico religioso. La búsqueda de dichos objetos pertenece al ámbito de lo inconsciente y como contenedores de las pulsiones estéticas son portadores de la energía libidinal colectiva. A menudo, en el ritual no existe un sujeto físico de transferencia, sin embargo, constatamos que el sujeto primordial es una fuerza omnipresente dispersa entre distintas figuras sagradas. De este modo, la religión funciona como el sujeto primordial de transferencia simbólica. Los mensajes y significados articulados por el sujeto ritual pertenecen al campo de lo sensible, y por esta razón se articulan con las pulsiones y las hacen circular.

Mediante el recorrido de los personajes míticos el hombre actual ubica su contemporaneidad frente a las creencias antiguas, que le otorgan el punto de referencia para transferir su propio universo simbólico. En algunos ritos específicos, existe un sujeto que dirige las acciones simbólicas. Como antes señalamos, entre los yoremes estos personajes son representados por el Pascola, el *alawasin* o el maestro rezandero, mientras que en los tarahumaras el que lleva este papel es el cantador de yumari o de curi-curi entre los yumanos. Cada uno de estos sujetos manipula el pensamiento sagrado, estimulando al mismo tiempo las transferencias simbólicas entre los asistentes. Por otra parte, en el caso de los ritos de curación, dichos elementos transferenciales se convierten en una parte fundamental de la sanación, pues cuando un individuo cae enfermo por causa de la mala elaboración de un elemento simbólico con carácter patológico, otras personas aseguran la restitución de su campo simbólico, mientras que el sujeto permanece pasivo (Lévi-Strauss, 197), sin embargo, no hay que olvidar que los directores de lo simbólico funcionan en un nivel particular de la elaboración de las representaciones, las cuales suelen expresarse en el interior mismo de la iconografía, en particular de las imágenes acústicas impulsadas por el sacerdote del ritual o por el sabio de la fiesta.

Conclusión

En este breve apartado quisimos poner en evidencia la importancia del análisis de la percepción, comunicación y asimilación de los símbolos artísticos que intervienen en el ritual, en donde existe una activa participación del simbolismo sacrificial. Señalamos algunos elementos de análisis simbólico e indicadores eróticos en algunos

rituales sobre todo entre cahitas o yoremes. Dichos símbolos juegan un papel fundamental en los estados catárticos asociados con la apreciación del objeto estético. Explicado de otra manera, la percepción de los objetos artísticos y estéticos es una parte elemental de la formación de la etapa final de un proceso de percepción simbólica con la que construimos al mismo tiempo nuestras experiencias sensibles. Es preciso señalar que el proceso de creación, percepción y asimilación del objeto artístico, como objeto ritual, es un fenómeno complejo, sobre todo cuando se trata de la manipulación de creencias en el interior de los ritos de curación. En estos casos particulares de curación, se pone en acción símbolos de poderosa eficacia curativa (Burgess *et al.*, 1985:107). En las canciones que intervienen en los ritos de curación entre los tarahumaras, los curanderos llaman a los espíritus mientras que un grupo de danzantes baila con la ayuda de la música y de la iconografía ritual. Finalmente, verificamos que la función estética de los objetos artísticos se conjuga con la función catártica ritual, en donde la participación del chivo expiatorio bajo diversas formas, objetos y representaciones está siempre presente. Desde la elaboración simbólica de las representaciones, los individuos ponen en marcha un dispositivo que encadena percepciones más elaboradas en la etapa catártica de apreciación, tales como los estados de trance y los estados extáticos, cuyo componente estético es fundamental.

•

El trance emocional o la alucinación simbólica

Introducción

El trance y los estados extáticos están muy presentes entre diversas culturas como procesos de purificación, incluso como canales de contacto divino, sin embargo, estos estados pueden presentarse también como fenómenos de posesión o de iluminación con carácter individual. Todas las culturas tienen las herramientas empíricas y las técnicas más diversas para producirlos, una multiplicidad de caminos se abre a la ayuda de la utilización de medios catárticos y de ritos cultivados tradicionalmente para modificar la conciencia.

Esta última parte de la investigación tiene por objetivo ubicar etnográficamente los estados de conciencia en nuestra región de estudio (Olmos, 1994:18-24). Reivindicamos la importancia del simbolismo en la construcción de los estados de conciencia, de trance y de éxtasis, los cuales son construidos y poseen en sí mismos una instancia estética indispensable. Los dos fenómenos centrales de nuestro trabajo han sido, de entrada, considerar el trance emocional o la alucinación simbólica como el resultado del proceso de apreciación ritual, sin embargo, es preciso reexaminar dichas nociones con el fin de dar nuevas perspectivas de interpretación. De esta forma, queremos concluir con el estudio de los estados modificados de conciencia, paralelamente a la comprensión del simbolismo artístico contemporáneo, que recupera los modelos o los tipos de sentimientos colectivos más antiguos expresados en el interior del ritual. Cabe aclarar que no nos proponemos establecer una documentación exhaustiva sobre el tema del trance, para lo cual remitimos al lector a las obras especializadas; en cambio trabajaremos sobre algunos conceptos que en nuestra opinión son indispensables para analizar dichos estados particulares. Por lo tanto, esta parte es un bosquejo de categorías, como la emoción ritual en calidad de componente de la afectividad que interviene en

los estados de trance y que desemboca en catarsis recubiertas por experiencias estético–religiosas.

La utilización de la categoría "estados de conciencia" ha sido a menudo exagerada, ya que estos estados comprenden un abanico enorme de posibilidades de alteración. Por ejemplo, estados letárgicos, estados de estupor, estados de coma, así como estados regresivos, estados oníricos, etcétera (Krippner, 1992), sin embargo, los estados de conciencia que nos interesan en relación con la experiencia estética son los hipnóticos, los de ensoñación y los de trance (Perrin, 1993). Ahora bien, es preciso recuperar la discusión sobre las cualidades de los símbolos como detonadores de ciertos estados afectivos catárticos. Señalaremos brevemente las características de estos estados en la región y en particular sus técnicas respectivas. Después continuaremos con el análisis de los elementos que contribuyen a la formación de este tipo de disociación de la conciencia, en particular la incidencia de los estados afectivos que caracterizan de cierta manera la experiencia estética en las sociedades en investigación. El análisis de estos elementos nos ayudará a comprender paralelamente la experiencia de tipo religioso con la cual se encuentran ensamblados.

Los estados modificados de conciencia señalados en la literatura etnopsicoanalítica y etnopsiquiátrica privilegian en general los estados de trance y los estados extáticos o de iluminación, sin embargo, en el interior de estas categorías se encuentra toda una gama de posibilidades y grados de disociación de la identidad y de la percepción (Eliade, 1982; Bastide, 1972). Después de interpretar algunos estados de conciencia ritual y de participar en múltiples rituales en el noroeste indígena, formulamos el concepto de "alucinación simbólica" (Olmos, 1992). Con esta categoría quisimos explicar que los estados de conciencia pasan esencialmente por la construcción simbólica del sujeto, incluso como lluvia de significados y bombardeo sensorial, nutridos con estímulos contextuales que incluyen la posible utilización de algún psicoactivo; a esta serie de componentes se le agregan estímulos provenientes de los estados de ebriedad, bien presentes en su formación, sin embargo, a este respecto el concepto de alucinación simbólica permanece inconsistente, pues la alucinación refiere etimológicamente a la ausencia del objeto en el sentido material, lo cual nos hace reflexionar sobre la naturaleza real y activa de las representaciones construidas por el sujeto. Dicho de otra manera, la alucinación se define por la percepción de objetos no reales o "inexistentes", pero percibidos por el sujeto como existentes (Bibliorom Larousse, 1996); esta definición excluye, de entrada, todo tipo de objetos o de fenómenos que pertenecen a lo sensible, pero no son percibidos por los sujetos como determinantes arquetípicos de su cultura. A este respecto, si los objetos son tan reales como los que podemos crear en el imaginario, dicha categoría no es muy precisa. En cambio en lo concerniente al contenido de las representaciones el mecanismo permanece invariable, al desencadenar, en cierta medida, estados de conciencia particulares.

Por otro lado, en la discusión sobre los estudios de trance en la psiquiatría tradicional, encontramos su insuficiencia al considerar este fenómeno como una patología, no obstante, la interpretación más común en antropología es aquella que nos permite asir el fenómeno como un estado normal inducido culturalmente a menudo por medios de tipo religioso, donde participan activamente la música y la danza. Así se trata de un "don" divino y no de algo que se restringe al campo de lo patológico.

Ahora bien, los estados de conciencia modificados poseen una gran plasticidad en lo que concierne a las técnicas extáticas y de trance. Rouget (1990:40-55) define el trance y el éxtasis de la siguiente manera: para el primero se trata de un fenómeno más activo y origen colectivo, mientras que para el éxtasis resulta lo contrario; se presenta en aislamiento individual, teniendo la persona una disminución de los estímulos sensoriales externos, contrariamente al trance, que se caracteriza por un bombardeo sensorial externo. En este sentido, las técnicas de trances y de éxtasis de las culturas del noroeste de México se inscriben en una lógica de pensamiento específica.

En la búsqueda de las técnicas extáticas: El simbolismo o lo simbólico y los estados de disociación

Con los ritos de *híkuri* o *bacanohua* durante las carreras de bola y en las danzas, los rarámuris conocen estados de percepción no ordinaria, pues se trata de rituales con un denso simbolismo y con un gasto energético corporal extraordinario. El primer rito de la raspa de *hikuri* ha sido generalmente poco registrado en los trabajos antropológicos. En cuanto a la raspa de *bacanohua*, como lo señalamos anteriormente, no se consume más que en pequeñas cantidades. De tal manera que durante el uso de esta planta la escena ritual invade las conciencias y activa el dispositivo simbólico y contextual que las modifica, y no solamente por la ingestión directa del *bacanohu*a (S. *atrovirens Willd*. *Cyperaceae*) o del *híkuri* (*Lophophora williamsi*), los cuales poseen fuertes propiedades psicoativas,[175] sin embargo, se atribuye tanto a las sustancias del *híkuri* como a las de *bacanohua* la característica de producir ciertas visiones. Entre los tarahumaras, la cantidad que se consume es tan pequeña que la disociación es sobre todo inducida por la elaboración simbólica, incluyendo la música de violín y tambor, y las borracheras rituales con el *tesgüino* o cerveza de maíz. El *bacanohua* y el *híkuri* son, por otra parte, las plantas que curan los trastornos mentales y la locura. Por ejemplo, si llegara a pasar que el poseedor de la planta no le hiciese reverencias o no le manifestara el respeto al espíritu de la planta, ésta se revierte contra él enfermándolo y volviéndolo loco, en caso de guardar la planta más de tres años, de tal suerte que no estamos ante una planta, sino ante un "ser" con cualidades divinas.

[175]Este último contiene alcaloides como la mezcalina cuya estructura química se aproxima a la adrenalina, sustancia normalmente producida por el cuerpo en situaciones de defensa o de ataque. Esta sustancia posee en particular la capacidad de acelerar el ritmo cardíaco, permitiendo un mayor nivel de oxigenación en la sangre, lo que se manifiesta como una carga energética. Para mayor información véase Bailly y Guimard (1979), en particular, Cazeneuve (1979:212-224).

En el segundo caso la carrera de bola es un ejemplo particular de trance, donde se ponen en juego de manera evidente elementos psíquico-biológicos. De acuerdo con nuestra experiencia en un rito de carrera de bola, llamada también *rarajípari*, se trata de una competencia de carácter religioso donde diferentes rancherías vecinas realizan múltiples apuestas, con lo cual se hace circular los bienes de consumo y funciona como un sistema de redistribución de la riquezas. Al inicio de la carrera se establecen las apuestas de animales o de diferentes objetos, y sólo en raras ocasiones se participa con dinero en efectivo. El ganador recibe el equivalente del objeto apostado al inicio de la carrera.[176] Durante el desarrollo del ritual los corredores dan vueltas en un circuito de aproximadamente tres kilómetros; la carrera puede durar más de 24 horas y los corredores llegan a recorrer fácilmente arriba de los 100 kilómetros y a menudo distancias más largas.

De acuerdo con algunos estudios realizados en sujetos sometidos a pruebas similares, se sabe que el cuerpo sometido a dichas condiciones produce ciertas hormonas neurotransmisoras que reducen el dolor y el sufrimiento físico. Estas sustancias llamadas endorfinas son utilizadas para compensar y asimilar el desgaste físico, sin embargo, el cuerpo suele también producir adrenalina, sustancia reguladora del gasto energético que interviene en la degradación de la glucosa en distintas etapas del esfuerzo físico.

Durante los estados de trance se resienten efectos similares al desgaste físico, pero en algunos casos la intermediación de los estímulos simbólicos hace que la persona pierda en un momento dado sus puntos de referencia respecto al medio que los circunda. Así, la carrera de bola antes mencionada pudiera ser considerada en situaciones particulares como una técnica arcaica para obtener estados de trance o modificar la conciencia cotidiana.

Por otro lado, para los cahitas los estados de trance son similares en cuanto a la importancia de la elaboración simbólica, salvo que no utilizan plantas psicoactivas. En el contexto cultural yoreme, la agitación ritual y la dinámica de la danza contribuyen a desencadenar estados catárticos que podemos interpretar como trances colectivos, aunque no poseen las características de los casos típicos de posesión y de trance en las culturas africanas o afroamericanas, sin embargo, es evidente que los estados de conciencia no ordinarios son tan universales como los fenómenos estéticos y musicales a los cuales están regularmente articulados. Por esto la investigación sobre este tema en nuestra región de estudio propone restituir el sustrato cultural que posee cada cultura para recuperar sus capacidades y poner en acción sus búsquedas espirituales (Lapassade, 1990).

En los ejemplos de ritos y de danzas expuestos en capítulos anteriores se trata en general de estados de conciencia ampliada con niveles de agitación con características disociativas; definidos por una fragmentación de la identidad y de la conciencia cuando el sujeto ha roto el contacto con el entorno (Garrabé de Lara, 1996). En estas con-

[176]Véase etnografía tarahumara en el capítulo "La etnografia del noroeste".

diciones, el individuo es más susceptible de modificar sus referencias cotidianas frente al simbolismo ritual, rico en representaciones religiosas, que evocan el universo mítico de la creación. Los estados modificados de conciencia pueden ser definidos, por consiguiente, por el simbolismo que atrae una fuerza exterior hacia el individuo. Generalmente, los individuos o los maestros de la escena ritual poseen la capacidad para entrar en contacto con el mundo sagrado a través de la música y la danza, manifestando así su voluntad de acceder a la conversión de la conciencia.

Para los cahitas, por ejemplo, esos estados están articulados al universo mágico del *yoania*, al que nos hemos referido en capítulos anteriores. Este concepto implica una dimensión del universo en la que se encuentran los ancestros y la sabiduría. Para llegar a ella, es preciso ejecutar actos particulares como bailar, interpretar cierta música o aislarse en el desierto. Por lo tanto, este mundo imaginario se vincula con el fenómeno del trance, ya que el individuo puede entrar en éste a condición de hacer sacrificios físicos, como prolongar el estado de vigilia a través de la danza, con lo cual se activan ciertas especificidades biológicas y simbólicas que a su vez activan el aparato sensorial; abundaremos más adelante sobre este punto.

Por otra parte, los estados de posesión no son frecuentes en nuestra región de estudio. Tuvimos la ocasión de registrar un caso excepcional de una mujer rarámuri que había enloquecidó debido al embrujo provocado por el arcoiris y por el remolino (Olmos, 2005:269). La mujer, de nombre Rosenda, permaneció en su casa encerrada durante cinco años, pues decía advertir la presencia del diablo. Rosenda nos dio múltiples detalles de su enfermedad y de su curación. Recordaba que le realizaron diversos rituales y danzas para su sanación, sin embargo, lo que determinó su cura fue la participación del agua como purificante de su habitación. De cualquier forma, se trata de una posesión indirecta en donde la fuerza proviene del exterior hacia su casa. Además de este caso no hemos tenido conocimiento de fenómenos similares.

Entre los seris, uno de los pueblos que guardó durante mucho tiempo la tradición de caza y de la recolección, los ejemplos son también particularmente interesantes. Los rituales registrados por Pozas (1961) poseían desde entonces todas las características de los ritos extáticos que mantienen claros vínculos con la conciencia ampliada.[177] Recordemos que se trataba de un ritual donde los individuos iban a buscar el conocimiento después de exponerse al ayuno durante varios días, bebiendo sólo pequeñas cantidades de agua de mar. Durante este aislamiento, el individuo dibujaba sobre las piedras diversos animales marinos, para después hacer gran escándalo con un instrumento que los atraía. Dichos animales salían del agua, le confiaban sus canciones y su conocimiento sobre el mar, y las cualidades espirituales como la valentía, la resistencia, entre otros. En la actualidad, algunos sabios seris poseen un vasto conocimiento de la comunicación con entes de la naturaleza. En este contexto,

[177]Véase el capitulo "Sistemas de representación: lenguaje y mitilogia", sobre la música de los seris.

la elaboración de las creencias sobre el mar da ciertas indicaciones al individuo que viene a buscar el éxtasis al llamar a las divinidades.

Podemos, por otro lado, citar la danza de la Lluvia o la danza del Venado Bura practicada entre los pápagos, los cantos de *tutuguri* de los guarijíos o los cantos de Curi-Curi entre los yumanos; ritos que se expresan con un mecanismo simbólico similar donde no se muestran ni convulsiones corporales ni sustancias psicotrópicas.

Ahora bien, una vez mencionado el fenómeno de la disociación de la conciencia asociado con elementos que semejan lo descrito en la literatura antropológica como estados de trance, es posible también conceptualizarlos como percepciones particulares del entorno con cierta carga catártica implícita. Estos estados en los cuales la participación de la música y la danza se sitúa en el imaginario estético como unos de los componentes de dichas experiencias, poseen también un componente psicofisiológico y otro de origen cultural (Rouget, 1990). Así, es bien sabido que cada cultura tiene sus propias necesidades catárticas y por lo tanto pone en marcha diversos dispositivos para procurarse medios de purificación colectiva, no obstante, es evidente que existen algunos individuos que poseen algunas características que los orillan en un momento dado a tener acceso a dichos estados, aunque en principio todos poseemos este potencial (Rouget, 1990). No hay que olvidar, tal como señala Rouget, que los estados de conciencia poseen un aspecto cultural y buena parte de su explicación se encuentra en el análisis de este universo, donde la percepción es atravesada por las contradicciones de la cultura. En el género humano, la percepción no es desinteresada, pues siempre existirá una intermediación arquetípica de su elaboración.

Estética y estados de conciencia

Hablar de estética y estados de conciencia, conceptos que hemos aproximado a los estados de disociación, nos parecería un pleonasmo en el sentido conceptual más estricto, considerando que la estética nos reenvía a la sensibilidad y en consecuencia a los estados afectivos, que también están asociados con la elaboración de los estados de trance. Por lo tanto, los estados de conciencia alterada, o estados de trance o éxtasis, están fundamentados por la afectividad cultural, en la cual los sentimientos religiosos participan directamente.

Expresado en otros términos, los estados de trance se desenvuelven en varias etapas, atravesando por una recomposición de la afectividad hasta llegar a ciertos estados de disociación. En la escena ritual toma lugar la expresión de los sentimientos religiosos que manifiestan una representación física y emotiva de la disociación. Este aspecto se caracteriza por la expresión de la emoción como una carga emotiva ligada con la satisfacción de una pulsión, que en caso de ser reprimida se convierte en estado de angustia y puede determinar algún síntoma neurótico (Bibliorom Larousse, 1996). Así, cuando la carga afectiva se expresa como un conjunto de emociones, reduce y alivia la tensión del entorno por medio de la música y la danza.

La cultura afectiva y los estados de vigilia

Si consideramos que efectivamente los estados de disociación trastornan y recomponen la afectividad pública, hay que enfatizar que dichos cambios están configurados culturalmente de acuerdo con las subjetividades individuales. Es preciso señalar que la cultura emocional es propia a cada cultura, y en el caso de esta región, la expresión afectiva es un fenómeno determinado también por los mecanismos de organización histórica cultural. De tal suerte que los sentimientos rituales son procesados según el contexto de la cultura, al igual que la administración de la tensión y su descarga como componente cultural que recubre toda sociedad. Así, la nomenclatura subjetiva será construida a partir de las relaciones que los individuos establezcan con la organización simbólica de su entorno significante. En este sentido, la subjetividad ritual se presenta como las relaciones culturales de percepción y de asimilación de los objetos físicos y abstractos que el hombre construye a partir de su propia historia y cultura. Las relaciones que definen los sentimientos se articulan de acuerdo con las cosmología y las evocaciones de sucesos particulares vinculados con ciertos personajes míticos.

En el capítulo "Sistemas de representación: Lenguaje y mitología", señalamos que la sensibilidad se encuentra irremediablemente ligada con la imagen como concepto que designa sentimientos o categorías afectivas. Esta elaboración de vínculos se encuentra mediada por el tipo de cultura en cuestión. Los referentes del miedo, la alegría o la angustia no son los mismos en nuestras sociedades occidentales que en las culturas en donde la moral judeocristiana no juega un papel importante. De esta forma, aun cuando entre las diferentes culturas del noroeste, las asociaciones pueden variar también algunas coincidencias de sentido lingüístico. Por ejemplo, si se observan con atención las categorías afectivas de las culturas indígenas del noroeste es posible constatar que los referentes que designan una categoría subjetiva son muy variados. Así, en la lengua de los pimas encontramos la palabra *wáagmed* para designar el placer o la apreciación, mientras que en la lengua extinta de los eudeve, vemos el verbo gozar como usar, *siví-guan,* y el concepto, *vadetzíuhdauh* o *hibésvaderagua* que significa el goce. En el campo de las categorías de la subjetividad hay también, evidentemente, conceptos como el amor, lo bello, lo bueno, el gusto, el odio, el goce, lo feo, lo nervioso, el miedo, el llanto, el sueño, la risa, el sentir, el sufrir o la tristeza,[178] léxico que representa y nos remite a un universo simbólico particular de cada grupo, sin embargo, la afectividad que hemos querido recalcar en este espacio es sobre todo la que se expresa como emoción ritual.

Después de tener la experiencia de participar en diversos rituales constatamos que la serie de informaciones a través de los mensajes semióticos, así como la puesta en escena de dispositivos simbólicos, se presenta en diferentes niveles: inicialmente, al igual que muchos rituales, la organización festiva crea a menudo esperas prolongadas entre los

[178] Véase "Vocabulario estético" en el capítulo "Sistemas de representación: lenguaje y mitología" (p.222).

participantes. La renovación espiritual de la población a través del ritual es siempre esperada impacientemente. Cada uno de los participantes juega su papel de acuerdo con la promesa que él mismo hizo a las divinidades y a Dios. Todo está construido de tal manera que los espacios más espontáneos son también tomados en cuenta. En este sentido, la normatividad posee un lugar importante en la formación de los sentimientos rituales y pese a la existencia de dispositivos en el interior de la fiesta o la ceremonia, es bien conocido que éstos forman parte de la organización de los espacios lúdicos.

Además de la ceremonia de semana santa entre varios pueblos, el clímax de otros rituales se presenta generalmente durante la noche. Al inicio de la fiesta, los seres de la naturaleza llegan después de haber sido evocados en los cantos del venado y durante la danza de Pascola en el caso de los yoremes. La preparación del momento esperado permite a los danzantes entrar durante la noche y madrugada en los mundos mágicos del *yoania* y *huyania*, que se prolongan hasta el alba. Durante la noche, es posible recibir diversos animales bien presentes en el repertorio de la música y la danza. El canario es el tema que abre la fiesta con la música del violín, después aparecen el tecolote y la serpiente. Cada animal señala las cualidades de la noche, además de sus propias características de representación simbólica. Estos repertorios de animales intervienen solamente durante la danza de Pascola y de Venado entre los yoremes, tal como lo describimos en el capítulo sobre la música. La entrada en el universo maravilloso del *Yoania* marca también el inicio de ciertos estados hipnoides en donde la disociación perceptiva señala el clímax festivo. Dicho fenómeno se desarrolla también gracias a la prolongación del estado de vigilia, ya que en las creencias yaquis es posible entrar en este universo a través de la fatiga prolongada. A este respecto se confirma el papel del Pascola como director de la purificación; éste manipula los símbolos y a través de su discurso oral y corporal los participantes activan diversas emociones y manifestaciones de alegría y desinhibición por medio de la insolencia e irreverencia que le son permitidas como bufón ritual. Así, en el punto culminante de la fiesta, los diversos estados afectivos se adueñan de la colectividad, que manifiesta reacciones emocionales diversas. La gente se sumerge en un campo de sensaciones múltiples, sin embargo, las agitaciones colectivas se perciben en ocasiones como ataques de risa.

Según Scheff (1986), existen cuatro emociones elementales que traducen la angustia: la pena, el miedo, la ira y el aburrimiento; si a toda emoción corresponde una o varias reacciones, la emoción restringida al campo ritual debe poseer también su campo de expresión en este mismo sentido. De acuerdo con Scheff, en el rito existe una organización social de la afectividad y de los elementos que componen la manipulación de la tensión, antes de llegar al clímax de una fiesta o de una ceremonia; la descarga de las emociones así como la administración de la tensión están organizadas socialmente. En la región yoreme, por ejemplo, para la fiesta del santo patrón (la fiesta de San Miguel en San Miguel Zapotitlán), el Pascola interviene en tiempos y espacios muy precisos durante el ritual, al inicio de la fiesta agradece a los santos y a la virgen, a me-

dianoche y durante la fiesta se dirige una vez más a los asistentes y finalmente dirige la palabra al amanecer, aun cuando la fiesta puede continuar con abundante circulación de alcohol. En sus intervenciones, el Pascola dirige mensajes específicos a la multitud. Inicialmente, invita a los asistentes y agradece a todos por la realización de la fiesta, después hace bromas en el momento de la danza, al salir el sol continúa con sus bromas, pero agradece al mismo tiempo la presencia de los asistentes durante toda la noche. De acuerdo con este orden, el Pascola define los espacios temporales de ciertos rasgos de la expresión afectiva. Al inicio de la noche controla la atención de los asistentes al traer a escena los elementos más graciosos, los cuales desencadenan la forclusión colectiva;[179] apareciendo así el preludio de espera de la expresión catártica: el aburrimiento, el miedo, la vergüenza y sus reacciones, como pueden ser sudor frío, ataques de risa y llanto. Sobre esta escena ritual el Pascola dirige la emoción ritual y confirma su papel de viejo sabio de la fiesta.

Hemos puesto acento en los grupos yoremes, y en particular en el personaje de Pascola como payaso ritual, sin embargo, los estados de vigilia prolongada y de ensoñación están muy presentes entre los participantes rituales, aun cuando estos estén mayormente desarrollados entre los danzantes y músicos. La ebriedad que recubre la atmósfera durante parte de la noche o la mañana, según las características del rito, actúa como una de las herramientas de descarga de las pulsiones estéticas expresadas como significantes del objeto estético.[180]

La experiencia estética y la experiencia religiosa

Hasta ahora hemos mencionado someramente algunos elementos que participan en la inducción de los estados de trance: la elaboración mítica simbólica, las cualidades biológicas y la afectividad, entre otros. Comprobamos que la manera como los individuos desarrollan sus experiencias de tipo extático o de trance estético-religioso tiene siempre un carácter colectivo. A diferencia de la religión cristiana, en estos rituales la salvación y el contacto con dios se revelan como actos concebidos colectivamente. Dios mismo pertenece al dominio público como figura sagrada, pero éste no castiga, a diferencia del dios cristiano; el respeto que se le profesa se concreta por medio de fiestas y ceremonias, y no en la soledad del rezador aislado. La apreciación del objeto estético

[179] Véase Albaya, Perla, 2004, <http://www.elpsicoanalisis.org.ar/numero2/forclusion2.htm>.

[180] En los estados de trance el gusto no tiene un lugar relevante en el estudio de la acción simbólica, ya que éste no se presenta como un acto consciente. Los valores estéticos no son definidos por la voluntad consciente del individuo. Por esta razón, los individuos reaccionan involuntariamente a un tipo específico de música o frente a la belleza de una danza, sin embargo, es claro que la gente obtiene goce en el rito, pero esto no depende del gusto que pudiera expresarse, sino de la eficacia arquetípica de lo símbolos que participan en el ritual. El venado no es bello como danzante en el nivel de la percepción consciente, sino en la concepción y fuerza de representación de los personajes ceremoniales. Los objetos de deseo no pertenecen al pensamiento profano y pagano, cualquiera que sea la naturaleza del rito, sino que éstos son evocados como representaciones divinas. Los objetos poseen una fuerza espiritual que favorece la activación del inconsciente, sin que los individuos se den cuenta de este mecanismo.

se construye de manera colectiva, pero la elaboración de lo vivido frente al objeto depende también de la participación en el proceso de realización del objeto mismo. La experiencia vivida se articula con la construcción del objeto, aun cuando la decodificación se efectúa públicamente, no obstante, la experiencia estética contiene diversas etapas de contacto divino.

Como precisamos anteriormente, en el proceso de valor estético los objetos atraviesan varias etapas de construcción física antes de ser expuestos públicamente en el ritual. Esa experiencia sensible no es la misma para los constructores que para los asimiladores, de la misma manera que no es la misma para aquellos que la perciben que para los que la controlan y exponen públicamente. Si regresamos a la máscara de Pascola tratada en capítulos anteriores, –aunque podamos tomar como ejemplo cualquier objeto de tipo sonoro–, vemos que las impresiones recibidas durante la fabricación de la máscara no son las mismas para el danzante que para los espectadores. La experiencia vivida del constructor se encuentra en el nivel de la *poïesis*, en una etapa elemental de representación del objeto. El saber hacer que estructura el alma de los objetos lleva a un gran recorrido hasta llegar a la puesta en escena final en el seno de la colectividad ritual. El objeto en su proceso de construcción es la materialización de los sentimientos colectivos, convirtiéndose así en la representación de múltiples fenómenos imaginarios. Así, la percepción misma del objeto es sentimiento desde el momento en que se dirige a la concepción misma sin juzgar las calidades del objeto, siendo en sí mismo la representación del mito de creación y del encuentro con la experiencia original; la experiencia religiosa se funde así con la experiencia estética, en razón de que las cualidades de los objetos son valoradas por la impresión divina y no sólo por hacer referencia a la belleza. La culminación de la experiencia estética no es en lo absoluto la que encontramos en el arte de las sociedades urbanas en el discurso contemporáneo; mientras que en el contexto occidental la culminación de las experiencias estéticas se impone por el gusto y la aceptación de la obra de arte, la experiencia estética ritual de las sociedades indígenas del noroeste no se restringe únicamente al saber-hacer en términos técnicos, sino como lo hemos señalado reiteradamente, a la fuerza de la representación simbólica colectiva.

A pesar de nuestras reflexiones sobre el análisis de la experiencia estética estamos todavía lejos de delimitar su campo de estudio. Hemos señalado sólo algunos elementos de la experiencia estética, en específico aquel que se aproxima al análisis de las expresiones artísticas, sin embargo, el fenómeno de la experiencia estética puede estar presente en diversas circunstancias cotidianas que implican diferentes grados de apreciación. Aparte de los estados hipnóticos, los estados de trance y los estados catárticos se encuentran también los estados de contemplación y de introspección. Posibilidades de apreciación que pueden ser consideradas también como experiencias estéticas. Por la simple contemplación de la montaña o el paisaje del desierto donde la participación humana es imperceptible, a menudo los individuos realizan experiencias extáticas insólitas producidas a partir de una experiencia vivida. Por consiguiente, la experiencia

estética se revela como la síntesis de la rememoración de otros instantes vividos intensamente, salvo que en el caso de lo vivido expresado en el rito somos testigos de los detonadores de la rememoración cultural.

Además de señalar algunos fenómenos que contribuyen a la construcción de tipo estético y de trance, es preciso preguntarnos qué es lo que sucede cuando el individuo entra en este tipo de estados. Rouget ha reflexionado ampliamente al respecto, y sus reflexiones representan una guía importante, sin embargo, ¿cuál sería su aproximación para el caso del noroeste? ¿Qué recubriría este extraño mecanismo? Como el autor lo precisa, los estados de trance y de éxtasis poseen varios detonadores, entre ellos la música y la danza, no obstante, la duda persiste: ¿cómo participan éstos en la construcción del extraño mecanismo?

En los ejemplos referimos, existen múltiples mecanismos que se ponen en marcha, pero que no manifiestan ser una representación evidente del cambio de conciencia; lo que podemos señalar es la repetición de los motivos musicales. De la misma manera, en las danzas los motivos coreográficos son a menudo repetidos durante horas. En general, las formas de música y de tiempo no sufren las limitaciones del arte de nuestra sociedad contemporánea.

La repetición induce percepciones particulares que crean atmósferas hipnóticas. Con la danza, los efectos de la repetición se multiplican, pues la dinámica del cuerpo frente al ritmo musical hace que la participación corporal contribuya también a los estados de disociación, sin embargo, existen varios principios que intervienen directamente en la biología del cuerpo al fatigar la percepción de algún sentido. También es posible hablar de empatía entre los ritmos musicales y los ciclos cerebrales de reflejo condicionado, etcétera. De cualquier forma, sin la elaboración imaginaria del contenido de las representaciones míticas y rituales este proceso nunca se llevaría a cabo.

A parte de los cantos repetitivos del venado como de las melodías del *tutuguri,* o de las melodías de la danza de Matachines que se repiten en intervalos de una hora o más, existen otros casos con cualidades semejantes a las que señalamos con anterioridad. Por ejemplo, en otro contexto, la mayor parte de los cantos registrados por Wasson con María Sabina –quien era considerada como la sabia mazateca de los hongos mágicos–, consistían en pequeños motivos que se repetían invariablemente. Dichos cantos de curación eran pronunciados durante la ingesta de los hongos. El mismo fenómeno se produce también entre los huicholes, tarahumaras y pápagos con cantos interpretados en ceremonias de curación con el *híkuri* o peyote. Un elemento adicional, que ha llamado la atención de muchos investigadores, es el tambor. Eliade consagra una parte de su trabajo al tambor de los chamanes siberianos. En nuestro caso particular el tambor juega el papel de intermediario entre los humanos y las fuerzas que articulan los hombres con los dioses celestes ya que la madera del tambor los acerca al árbol sagrado (Eliade, 1982).

El sonido del tambor posee la cualidad de ser un instrumento de llamada o de convocatoria. En las ceremonias de semana santa entre pápagos, mayos, yaquis y tarahumaras,

el tambor posee la cualidad de llamar a los asistentes en momentos específicos del ritual, ya que tiene la capacidad de invocar fácilmente a los asistentes al ambiente ceremonial. En el caso de los mayos y yaquis, y sobre todo de los tarahumara, constatamos que el instrumento establece el ritmo ritual y que después de escuchar más de treinta tambores tocados al mismo tiempo, se cae irremediablemente en el ritmo de la ceremonia. Este fenómeno de articulación ceremonial a través de los estímulos del tambor es aún más desarrollado cuando el investigador conoce y participa del contenido de las representaciones simbólicas.

Emoción, cosmos y calendario ritual

La introversión y la extroversión como conjunto de emociones son establecidas por el orden ritual y cosmológico. A las emociones, en los estados de conciencia, les corresponde un nexo afectivo particular. En el apartado anterior situamos las emociones como componente de la disociación mental en los ritos con una carga fuerte de sentimientos exteriorizados, sin embargo, existen diversas ceremonias donde los estímulos son dirigidos hacia el interior con el fin de que la gente rece y tenga actitudes de recogimiento, por ejemplo, la ceremonia de muertos o la ceremonia de aniversario de la muerte de alguien.

Otro ejemplo es el jueves y viernes de la semana santa, en donde vemos que la pasión de Jesús marca las diferencias de afectividad ritual en relación con el sábado de Gloria y el domingo de Resurrección. De esta forma, la afectividad ritual también se pone en escena de acuerdo con el calendario festivo; existen ceremonias con una estética de recogimiento y de necesidades internas, y otras que son propicias para las desinhibiciones.

Por otro lado, tenemos también las fiestas de carácter civil situadas a veces entre los dos campos anteriores debido a que no se realizan en una fecha fija sino al azar en eventos espontáneos. Este tipo de fiestas no responden a un calendario religioso, sino que dan la impresión de buscar la algarabía sin tener un objetivo específico ni un motivo determinado. Pueden ser organizadas espontáneamente a raíz de un acto político o de la celebración de algún aniversario profano, una boda u otro tipo de evento. El análisis de estas manifestaciones rituales queda fuera de nuestros objetivos y ameritaría ser tratado de manera separada, dando cuenta de sus detalles particulares.

Pese a que el análisis de la sensibilidad cultural es un universo que se nos escapa en toda la magnificencia de sus proyecciones, podemos señalar que es necesario reconstituir los afectos en relación con el mundo mitológico que articula una visión más amplia del cosmos. Dicho de otra manera, las emociones rituales nos remiten a un sistema más vasto que se articula con el cosmos, con sistemas de creencias míticas, mundos mágicos, monstruos creadores, hombres pequeños, dimensiones cognoscitivas paralelas, así como una compleja elaboración religiosa del trastorno enraizado a partir de la conquista española. Toda emoción está, por consiguiente, ligada a un evento asociado con el mundo de creencias, aun cuando ésta sea atravesada por otros aspectos que

pueden ser políticos, sacrificiales o económicos. De cualquier forma, la parte más importante de nuestro análisis se ubica en la participación de los objetos rituales en la formación de los estados afectivos y de la sensibilidad ritual en toda su dimensión colectiva. La afectividad y la sensibilidad artística de las sociedades indígenas convergen en el orden y caos del cosmos en el momento festivo.

Por otra parte, el orden sagrado es muy distinto al de la sociedad contemporánea con diversas fracturas religiosas. En las sociedades tradicionales la ausencia de la vida ritual pone en peligro la estabilidad mental de la colectividad. La fiesta es el cauce que articula los sentimientos religiosos. Los estados de ebriedad no son el capricho de los actores rituales, sino que "la borrachera" se inscribe en el pensamiento sagrado, al igual que otras prácticas que pudieran aparecer a nuestros ojos como perversión del orden cultural. Éstas se expresan en realidad como parte de la continuidad y de la búsqueda de un nuevo orden. En este sentido, hemos intentado reconstituir los ejes simbólicos que actúan sobre la sensibilidad cultural y que a menudo poseen proyecciones compartidas regionales, con analogías y continuidades del simbolismo ritual. Por consecuencia, hemos querido situar el conjunto de objetos que participan como soportes estéticos en la cultura (*locus* estético [Maquet, 1979:36]) y que son también ejes de representaciones físicas y abstractas de una elaboración identitaria particular, pues en el complejo estético-ritual del noroeste, el *homus estheticus* está bien presente en el interior de las culturas.

Ahora bien, regresando a la polémica de los museos, fue preciso señalar que los objetos artísticos en la estética tradicional del noroeste de México son considerados como objetos destinados para ser llevados a la escena. A este respecto, se trata de objetos destinados a ser observados, pero no en el sentido "occidental" de apreciación de "una obra de arte" de museo de etnología. Los objetos contienen la fuerza espiritual de la cultura, y en esta medida, y de acuerdo con el trabajo acumulado, poseen los elementos para cautivar la atención en el momento que son puestos en escena. Los objetos rituales son, entonces, construidos para ser vistos y para ser llevados por quienes los exhiben en ritos y ceremonias. Evidentemente, la observación ritual no tiene nada que ver con la observación desinteresada del gran conocedor tocado por un don divino que le llega cada vez que observa una "verdadera" obra de arte, pues como lo señalamos, las expresiones del arte de las sociedades tradicionales son manifestaciones muy ligadas con la continuidad de la vida; en este contexto, es preciso concebir sus expresiones artísticas en relación con su lógica estética. Así, la voluntad estética no se reduce a lo arbitrario de un individuo que intenta atraer la atención pública, aun cuando existan personas más o menos dotadas para la elaboración de un objeto determinado. De todas formas, esta voluntad estética también se encuentra presente en las culturas indígenas, sobre todo frente a los ojos de aquellos que ven en el arte la expresión más elemental del encuentro con su universo sensible, deteriorado a menudo por la violencia externa hacia su cultura.

Conclusión general

El sentido estético en las sociedades tradicionales

Podríamos concluir nuestra investigación diciendo que los objetivos se agotaron y que hemos analizado la totalidad del tema del arte y sus relaciones estéticas en las culturas tradicionales del noroeste mexicano, sin embargo, esto sería muy impreciso y pretencioso. Hemos presentado, sobre todo, una polémica que habrá que tomarse en cuenta en análisis antropológicos posteriores.

A lo largo de este trabajo hemos intentado reflexionar sobre datos concretos del pensamiento y de la cultura, presentando la información a partir de una perspectiva sincrónica, ahí en donde el tiempo irrumpe intempestivamente en la apreciación sensible proyectando el símbolo que se impone a menudo al paso del reloj, no obstante, la primera parte de la investigación se desarrolló de acuerdo con la lógica diacrónica de la datación y del registro material cronológico de las fuentes y de los objetos arqueológicos y etnohistóricos. En este sentido, la parte arqueológica podría aportar todavía nuevos elementos de análisis de las representaciones antiguas y permitir una mayor comprensión de la difusión de rasgos simbólicos a nivel regional.

Sobre el tema de la antropología estética, hemos planteado una polémica que no ha sido desarrollada al mismo ritmo que los otros campos del pensamiento antropológico. El paradigma de esta subdisciplina, así como el análisis de los valores estéticos en el interior de la cultura, fueron trazados no hace mucho tiempo por algunos antropólogos cuyo interés era el campo de las artes en las sociedades tradicionales, ya que los historiadores del arte se aproximan excepcionalmente a este tipo de culturas.

El estudio de la estética mediante los objetos artísticos de las culturas no occidentales ha sido el origen de las interpretaciones más diversas. A menudo esta manera de observar los objetos desde Occidente no tuvo la fuerza para dar

una amplia visión de su contenido, sino sólo para proporcionar interpretaciones formales elaboradas exclusivamente por el trabajo del imaginario exótico. Así, los objetos son considerados únicamente en su apariencia, estimulando las fantasías de Occidente, que encuentran en dichos objetos la afirmación de la alteridad de la cual sacan provecho.

En el recorrido de esta investigación estuvimos tentados de sumergirnos en la inmensidad del análisis cognitivo de la experiencia estética, tomando como ejemplo los ritos registrados durante nuestro trabajo de campo en el noroeste, sin embargo, estas reflexiones ameritan otro trabajo de investigación. El proceso de pensamiento, así como la percepción del imaginario ritual fueron señalados brevemente, no obstante, estos elementos nos indicarán el camino para próximas interpretaciones, quedando así abierto el campo para un trabajo de toda la vida. Por su parte, la articulación del simbolismo del arte rupestre es todavía un fenómeno que queda en el rompecabezas de la antropología simbólica del noroeste mexicano. Pese a esto, hemos sostenido algunas hipótesis de interpretación según la similitud y recurrencia de figuras en regiones vecinas, y también a través del simbolismo y repetición de un motivo que aparece de manera persistente. En muchas ocasiones encontramos una continuidad entre algunos motivos prehispánicos con el simbolismo de los grupos indígenas contemporáneos, no obstante, esa situación más o menos general depende de cada grupo. Las razones de la continuidad simbólica obedecen, evidentemente, a las condiciones de la organización social. A veces las representaciones simbólicas de los objetos de arte fueron determinadas o transformadas por la incidencia de la Colonia o por las políticas misioneras, entre otras.

El objetivo central del trabajo se ha alcanzado en buena parte; realizamos el recorrido de las representaciones sensibles de los grupos indígenas del noroeste principalmente a través de sus expresiones artísticas: el arte rupestre, ubicando los complejos arqueológicos más importantes, así como los objetos cerámicos que fueron analizados de forma somera con el fin de seguir algunas líneas de transformación. Por consiguiente, las crónicas de la Conquista nos permitieron reconstituir la genealogía de los usos simbólicos de objetos como las conchas, el simbolismo de los animales y otros que fueron descritos durante los viajes de los primeros conquistadores. Todos estos elementos contribuyeron a nuestras interpretaciones como representantes del sentido estético antiguo atribuido a un objeto. Este recorrido nos permitió a su vez desembocar en el análisis de las percepciones estéticas, así como de los estados modificados de conciencia ya que, sin haber explicado los elementos del simbolismo antiguo, no estaríamos en posición de proponer algunas hipótesis y reflexiones sobre la experiencia estética.

En la investigación de las representaciones nos encontramos en ocasiones en un callejón sin salida, en donde la línea de interpretación se pierde y el análisis sincrónico de los fenómenos simbólicos es inconsistente, como es el caso de la música, tema al que regresaremos en investigaciones futuras. Las limitaciones de las herramientas de interpretación no son solamente la falta de datos para el análisis, sino también las características del objeto mismo. De modo que el trabajo de representación (interpretación) encuentra sus obstáculos y limitaci-

ones al aceptar que no todos los fenómenos son representables o que todas las características de los objetos nacen de la representación. Existen símbolos estéticos que pasan desapercibidos no sólo por la barrera cultural del antropólogo, sino que a menudo por la interpretación dada en el interior de las creencias; hay elementos de la subjetividad y del alma de los objetos que no pueden ser representados. En este caso nos encontraríamos frente a la no representación, sin embargo, este fenómeno será también tomado en cuenta en otras investigaciones.

Olvido, arquetipo y representación

Trabajamos exhaustivamente con la metodología estructural pero no lo suficiente para articular los mitemas que pululan en la región (Olmos, 2005). Señalamos los campos semánticos elementales, sin embargo, es preciso entrar constantemente al interior del universo de creencias que apuntan múltiples arquetipos del pensamiento indígena. El mito, la memoria y la historia se entretejen para instituir el imaginario de la colectividad. El inconsciente se sitúa así como un fenómeno público, y la representación se nos revela como una herramienta y un esfuerzo de arraigo y comunión con los ancestros.[181]

Los arquetipos son las únicas representaciones simbólicas que poseen en esencia la recurrencia temporal; pueden cambiar de forma pero siempre mantienen un contenido invariable. Esto no significa que las sociedades permanezcan inmóviles, sin transformaciones, por el contrario, el pensamiento humano cambia constantemente y recuperan diversos signos de identidad antigua que permanecen inalterables. Así, la identidad cultural refiere inmediatamente al fenómeno de la memoria. Existen identidades volátiles o efímeras cuya memoria es de corta duración. Los olvidos culturales no están suficientemente cargados de sentido para romper la barrera de todo aquello que pertenece al campo de lo desaparecido o de las tradiciones perdidas. Por esta razón en muchos de los movimientos imaginarios de las sociedades contemporáneas la recuperación de los olvidos se articula alrededor de sus representaciones estéticas en los objetos de arte.

Los olvidos ya no están ahí, lo único que queda es el conjunto de imágenes mentales que nos hizo gozar y elaborar diversos sentimientos identitarios en el interior de nuestra cultura. El mito y la cultura estética se articulan constantemente, y sufren ambos diversas transformaciones, sin embargo, el mito puede transformarse como fundamento de la historia institucionalizada, y en esta lógica los objetos son confrontados a la interpretación ideológica de aquellos que los utilizan como soporte cultural a menudo ilegítimo.

Estética y resistencia

A pesar de sus múltiples usos, los objetos de arte poseen la cualidad de conmover a la cultura que los ha creado. Estos objetos se presentan en la sociedad tradicional como entes intangibles y como imágenes de difícil manipulación como soporte de la identidad

[181] El miedo al futuro institucionaliza muchas veces un discurso de rememoración mediante la recuperación del pasado.

sensible. Las sociedades indígenas en el noroeste continúan rigiéndose en su mayoría por la tradición oral, con excepción de los pueblos que se encuentran en la frontera con Estados Unidos. Así, lo oral remite a un sistema de trasmisión de conocimientos a través de la memoria hablada. La manera de aprender una técnica musical, dancística o artística tiene como fundamento la recurrencia de la tradición oral; cualquier tipo de conocimiento cultural se transmite a partir de estímulos reiterativos de información. De ahí que encontremos constantemente motivos repetitivos en las representaciones de la estética temporal y pictórica. Esta lógica de conocimiento se confronta todos los días con el pensamiento unilineal de la razón occidental, mientras que el saber indígena es espiral, repetitivo y holístico, sin embargo, tampoco quiere decir que se trate de un pensamiento simple y poco elaborado.

De cualquier forma, la transformación de signos y símbolos artísticos continuará su recorrido a través del tiempo. En tanto las sociedades tradicionales no sean asimiladas a la identidad nacional, éstas serán capaces de remodelar su identidad para ubicarse en la geopolítica del Estado. De acuerdo con lo que analizamos en la región de estudio, todavía estamos lejos de ver la disolución de la cultural indígena, pese a que en algunos casos manifieste cambios bruscos de identidad. En este mismo orden de ideas, parecería que los objetos de arte están sujetos a lo político, sin embargo, forman parte del fenómeno político y no solamente son marginados por sistemas tan amplios como la economía, la política o la sociedad nacional, ya que son en buena parte el soporte de complejas relaciones identitarias que no son explícitas. Al mismo tiempo, los objetos son eslabones que articulan una identidad cultural oculta y por consiguiente símbolos de resistencia frente a la asimilación. En pocas palabras, los objetos poseen la cualidad de soportar una identidad étnica puesta en marcha por las autoridades responsables de la organización social, sin embargo, el conocimiento simbólico de los objetos en cuanto a representaciones originales es vehiculado técnicamente por los artistas tradicionales que los transportan a la escena como objetos de identidad estética.

Finalmente, podemos situar de diversas maneras el objetivo de nuestra investigación, la cual puede ser considerada como el estudio del *ethos*, definido como el carácter común a un grupo de individuos que pertenecen a una misma sociedad, y que este reconocimiento se realiza por la afectividad de sus producciones artísticas. Desde esta óptica hemos tratado de explicar la cultura, al subrayar que el campo del arte ha sido el foco de nuestro interés a lo largo de este trabajo. Es decir, la manera de estudiar la estética ha sido el comprender cuáles son las herramientas a través de las cuales las culturas del noroeste aprecian su contexto artístico sensible, pues el sentido estético de un pueblo se encuentra en la representación que hace de su propia cultura. Parafraseando a John Blacking: "no podemos decir que los kwakiutl sean más sensibles que los hopi, porque su estilo de danza es a nuestros ojos más extático. En ciertas culturas o en ciertos tipos de música y de danza en el interior de una cultura, los sentimientos pueden ser deliberadamente interiorizados, pero éstos no son, por lo tanto, menos intensos" (Blacking, 1980:42).

La idea de analizar en este libro la sensibilidad y las experiencias afectivas de "los otros", ha sido confrontarse con otras sensibilidades que a menudo rompen con múltiples estereotipos; éstos son los espacios íntimos de la antropología. En el campo de las manifestaciones estéticas y en el goce de la alteridad es donde nos encontramos paradójicamente con los lugares de intolerancia. Siempre es posible estudiar todo tipo de fenómenos culturales, sin embargo, el campo estético toca directamente la sensibilidad del antropólogo, pues éste, como conocedor de los códigos estéticos de la cultura, debe responsabilizarse y armonizar las transferencias establecidas con los pueblos donde trabaja. El antropólogo se pone a prueba al confrontar sus emociones y sus pasiones como parte de sus herramientas de trabajo, lo cual le permite articularse a la dimensión afectiva del sujeto en cuestión. El antropólogo vincula sus herramientas afectivas al reivindicar la subjetividad como un elemento adicional al análisis de la investigación, sin embargo, el discurso antropológico, tal como lo señalamos al inicio de nuestro trabajo, también participa de una ensoñación occidental de la cual se nutre y que hace todo lo posible para aprovechar esta alteridad incomprensible, pero que otorga forma y contenido a su discurso científico.

•

Glosario

AA	American Anthropologist
BBAE	Bulletins of the Bureau of American Ethnology, Smithsonian Institution
CEMCA	Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos
CIESAS	Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social
CNRS	Centre Nationale de la Recherche Scientifique, París
DGCP	Dirección General de Culturas Populares, México
EHESS	Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, París
ENAH	Escuela Nacional de Antropología e Historia, UNAM
FCE	Fondo de Cultura Económica
IIH	Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM
IIA	Instituto Nacional de Investigaciones Antropológicas, UNAM
IIFL	Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM
INAH	Instituto Nacional de Antropología e Historia
INI	Instituto Nacional Indigenista
JSA	Journal de la Société des Américanistes, París
MAMNH	Memoirs of the American Museum of Natural History, Nueva York
PUF	Presses Universitaires de France
SEP	Secretaría de Educación Pública
UABC	Universidad Autónoma de Baja California
UIA	Universidad Iberoamericana
UNAM	Universidad Nacional Autónoma de México

Bibliografía

Aguilar Zéleny, Alejandro [Narración de Arturo Morales], 1990, "Cantos y cuentos de las etnias de Sonora", *Cultura Norte,* México, Programa Cultural de las Fronteras, Conaculta, año 4, núm.11, enero-marzo, p. 8.

Aguilar Zéleny, 1994, "Los Guarijíos", en Etnografía contemporánea de los pueblos indígenas de México, Instituto Nacional Indigenista, 1995.

Aguilar Zéleny, 2003, "Las fronteras del desierto: la antropología en Sonora", *Noroeste de México. 30 años de Antropología e Historia en el Noroeste de México, 1973-2003*, Sonora, INAH Conaculta, núm. 14, pp. 99-114.

Aguilera, Silvestre, [Entrevista], 1992, por Miguel Olmos, [trabajo etnográfico, 1988-1998] Mitología yaqui, Pótam, Guiamas, Sonora.

Ahern, Maurén, 1993, "Cruz y calabaza: la apropiación del signo en las relaciones de Álvar Núñez Cabeza de Vaca y de fray Marcos de Niza", en Margo Glantz, coord., *Notas y comentarios sobre Álvar Núñez Cabeza de Vaca*, México, Grijalbo, Conaculta, pp. 351-377.

Alcaraz, Luis, 1993, *Canta a Luis Alcaraz*, México, Bertelsmann de México.

Alegre, Francisco Javier, 1941, *Memorias para la historia de la provincia que tuvo la Compañía de Jesús en Nueva España*, México, Porrúa.

Alleau, René., 1958, *De la nature des symboles*, París, Flammarion.

Álvarez de Williams, Anita, 1975, *Primeros pobladores de Baja California. Introducción a la antopología de la península*, Tijuana, Talleres gráficos del Gobierno del estado de Baja California.

Álvarez Palma, Ana María, 1990, "Huatabampo. Consideraciones sobre una comunidad agrícola prehispánica en el sur de Sonora", *Noroeste de México,* Hermosillo, núm. 9.

Álvarez Palma, 1985, "Sociedades agrícolas", en Segio Calderón Valdéz, coord., *Historia General de Sonora,* tomo I, *Período prehistórico y prehispánico*, Hermosillo, Gobierno del estado de Sonora, p. 23-260.

Álvarez Palma, 1991, "La arqueología de las planicies aluviales de la costa sonorense y norte de Sinaloa", en Donaciano Gutiérrez y Josefina Gutiérrez Tripp, coords., *El Noroeste de México, sus culturas étnicas,* México, Museo Nacional de Antropología, INAH, pp. 45-53.

Álvarez Tostado., Ma. Elena, 1992, "Jesuitas, educación y cultura", en Gilberto López Alanís, comp., *Presencia jesuita en el noroeste (400 años del arribo jesuita al noroeste)*, Culiacán, Difocur, Serie Historia y Región, núm. 7, pp. 13-14.

American Indian Ceremonial and war Dances [disco compacto], 1994, Spalax Tempel, París, WMI.

Anati, Emmanuel, 1995, *Les racines de la culture*, Capo di Ponte, Italia, Edizioni del Centro.

Anders, Ferdinand, Maarten Jansen y Luis Reyes García, 1993, Códice Borgia. *Los templos del cielo y de la obscuridad. Oráculos y liturgia,* México, FCE, pp. 141-287.

Anders, Ferdinand, Maarten Jansen, Luis Reyes García y Maarten Jansen, 1993, *Códice Vaticano B, Manual del adivino,* México, FCE, pp. 93-207.

Anónimo, 1981, *Arte y vocabulario de la lengua dohema, heve o eudeve*, México, edición de Campbell. C.W. Penington, IIFL/UNAM.

Appleton, Le Roy H., 1971 (1950), *American Indian Design and Decoration*, Nueva York, Dover Publications.

Archivos XETAR, Estación de *Radio Indígena,* INI.

Arellano Romero, Arturo, 1992, "El padre Joseph Och en las misiones de Sonora 1756-1765", en Gilberto López Alanís, comp., *Presencia jesuita en el noroeste (400 años del arribo jesuita al noroeste)*, Culiacán, Difocur, Serie Historia y Región, núm. 7, p. 13.

Armillas, Pedro, 1969, "The Arid frontier of mexican civilization", *Transaction, of the New York Academy of Sciences,* Nueva York, New York Academy of Sciences, serie II, vol. 31, núm. 6, pp. 578-592.

Asociación Cultural de Liberales de Ensenada, 1987, "Memoria del IV Simposium de Historia Regional", Baja Califronia, Programa Cultural de las Fonteras.

Astorga, José [relato], Adalberto Ríos [grabación], María Jesús Bourjac [transcripción], Alejandro Aguilar Zéleny [corrección de estilo del original en español], 1990, "Palofierro: un sueño Seri", *Cultura Norte*, Nueva Época, año 4, núm. 11, enero-marzo, p. 91, Conalculta, SEP.

Augé, Marc, 1977, *La guerre des rêves. Exercices d'Ethno-Fiction,* París, Seuil.

Augé, Marc, 1982, *Génie du Paganisme*, París, Gallimard.

Ayala, Óscar *et al.*, 1987, *Génesis y desarrollo de la cultura mayo de Sonora*, Cd. Obregón, Instituto Tecnológico de Sonora.

Bass, Howad, edit, 1992*, Music of New Mexico: Hispanic Traditions* disco compacto, Estados Unidos, 1992, Smithsonian/ Folkways Recordings Washington, D.C.

Barco, Miguel del, 1988, *Historia natural y crónica de la antigua California,* 2a. ed., México, UNAM, pp. 210-213.

Bachelard, Gastón, 1942, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, París, Jose Cortí.

Bailly, Jean-Claude y Jean-Pierre Guimard., 1979, coords., *Essai sur l'expérience hallucinogène,* París, Pierre Belfond.

Ballereau, Dominique, 1988, "El arte rupestre en Sonora: petroglifos en Caborca", *Revista Trace,* México, CEMCA, núm. 14, pp. 3-72.

Bancroft, Hubert Howe, 1883, *The Native aces vol. III, Myths and Lenguages,* San Francisco, A. L. Bancroft & Co. Publishers.

Bandelier, Adolph F., 1890, "The ruins of Casas Grandes", *The Nation*, Nueva York, vol. 51, núm. 1313, pp. 166-168 y núm 1314, pp. 185-187.

Barreras Aguilar, Isabel Justina, 1988, "Aspectos de la tradición oral entre los guarijíos de Sonora", en Memoria del *XII Simposio de Historia y Antropología de Sonora,* Hermosillo, Universidad de Sonora, pp. 351-352.

Bastide, Roger, 1948, *Arte y sociedad*, México/Argentina, FCE.

Bastide, Roger, 1972, *Le rêve, la transe et la folie,* París, Flammarion.

Baumgarten, Alexander Gottlieb, 1988 (1750), *Esthétique,* París, L'Herne.

Beals, Ralph L., 1945, *The Contemporary Culture of the Cahita Indians,* Washington, Bureau of American Ethnology, Bulletins, núm. 142, pp. 90-211.

Beigbeder, Olivier, 1957, *La symbolique*, París, PUF, p. 3.

Bendímez Patterson, Julia, 1985, "Algunas observaciones sobre la arqueología de Baja California", *Meyibó*, México, UNAM, IUABC, vol. II, núm. 5.

Bendímez Patterson, Julia y Don Laylander, 1986, "El Arte Rupestre del norte de Baja California", *Travesía*, Baja California.

Bendímez Patterson, Julia, 1987a, "Antecedentes históricos de los indígenas de Baja California", *Estudios Fronterizos*, Mexicali, UABC, vol. 5, núm. 14, septiembre-diciembre, pp. 11-46.

Bendímez Patterson, Julia, 1987b, "Las manifestaciones rupestres de Baja California: eslabón con el pasado", en Memorias del *Cuarto simposium de Historia regional (de Baja California) "Antonio Meléndrez"*, Mexicali, Asociación Cultural de Liberales de Ensenada, Programa Cultural de las Fronteras, Gobierno de Baja California, pp. 81-87.

Bendímez Patterson, Julia [documento mecanografiado], 1991 "Proyecto de Registro de sitios arqueológicos con pictografías y petrograbados de Baja California Norte", Baja California, INAH.

Bendímez Patterson, Julia y Don Laylander, 2009, "Proposal for a Study of the La Rumorosa Rock Art Style, Northern Baja California," en *Society for California Archaeology*, núm. 23.

Bennett, Wendell C. y Robert M. Zingg, , 1986 [1935], *Los tarahumaras. Una tribu del norte de México,* México, INI.

Bernal, Ignacio, 1976, "Formación y desarrollo de Mesoamérica", en *Historia general de México,* México, El Colegio de México, vol. I, pp. 125-164.

Bibliorom Larousse [C.D.], 1996, Microsoft Corporation.

Biedermann, Hans, 1996, *Encyclopédie des Symboles*, París, Librairie Générale Française.

Blacking, John, 1980 (1973), *Le sens musical*, París, Les éditions de Minuit.

Blacking, John, 1995, *Music, culture and experience: Selected Paper of John Blacking*, Chicago, Chicago University Press.

Boas, Franz, 1947 (1927), *Arte primitivo*, México, FCE.

Bonfiglioli, Carlo, 1991, "Fariseos y Matachines tarahumaras: simbolismo y apropiación simbólica de dos danzas de conquista", en Donaciano Gutiérrez y Josefina Gutiérrez Tripp, coords., *El Noroeste de México, sus culturas étnicas*, México, INAH, pp. 401-411.

Bonilla, Manuel, 1980, *De Atlatlán a México (Peregrinación de los nahoas)*, Culiacán, Universidad Autónoma de Sinaloa.

Bonté, Pierre y Michel, Izard, edits, 1991, *Dictionnaire de l' Ethnologie et de l' Antropologie,* París, PUF.

Bordieu, Pierre, 1969, *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, París, Les éditions de Minuit.

Boudinet, Gilles, 1995, *De l'Universel en Musique. Fugues et variations d'un savoir,* París, Publisud.

Bowen, Thomas G., 1993 (1976), "Estado actual de la arqueología en la Costa Central", *Antropología del desierto*, *Noroeste de México,* núm. 12, Hermosillo, INAH, pp. 79-188.

Bowen, Thomas G., 1994 (1976), "Esquema de la historia de la cultura Trincheras", *Antropología del desierto*, *Noroeste de México*, núm. 12, Hermosillo, INAH, , pp. 139-145.

Brancroft Hubert, Howe, 1883, "Myths and languages" en *The native races of North America, of the Pacífico States*, San Francisco, vol. III, A.L. Brancroft and & Co. Publishers, Estados Unidos.

Braniff, Beatriz, 1974, "Oscilación de la frontera septentrional mesoamericana", en Betty Bell, edit, *The Archeology of West México,* Ajijil, Jalisco, West Mexican Society fo Advanced Study.

Braniff, Beatriz, 1975, "Arqueología del norte de México", en Alfonso Medellín Zenil *et al.*; *Los pueblos y señoríos teocráticos*, México, SEP/INAH, pp. 217-272.

Braniff, Beatriz y César Quijada, 1978, "Catálogo de Sitios Arqueológicos de Sonora a enero de 1977", *Noroeste de México*, Hermosillo, núm. 1, SEP/INAH pp. 2-39.

Braniff, Beatriz, 1982, "II Catálogo de sitios arqueológicos de Sonora a diciembre de 1980", *Noroeste de México*, Hermosillo, núm. 6, SEP/INAH, pp. SL-7.

Braniff, Beatriz, 1986, "Ojo de Agua, Sonora and Casas Grandes, Chihuahua: a suggested chronology", en Frances Joan Mathien y Randall H. Mcguire, edits., *Ripples in the Chichimec Sea*, Carbondale, Southern Illinois University Press, pp. 70-80.

Braniff, Beatriz, 1990, "Mesoamérica y el noroeste de México", en *La validez teórica del concepto de Mesoamérica. XIX mesa redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología*, México, INAH.

Braniff, Beatriz, 1991, "La serranía sonorenseen tiempos protohistóricos", en Donaciano Gutiérrez y Josefina Gutiérrez Tripp, coords., *El Noroeste de México, sus culturas étnicas,* México, INAH, pp. 53-63.

Braniff, Beatriz, 1992 [tesis doctoral] 1985, *La frontera protohistórica pima-ópata en Sonora, México. Proposiciones arqueológicas preliminares*, México, vol. I–III, INAH.

Braniff, Beatriz, 1994a, "El norte de México: la gran Chichimeca", *Arqueología Mexicana*, México, Editorial Raíces, INAH, vol. I, núm. 6, pp. 14–21.

Braniff, Beatriz, 1994b, "La frontera septentrional de Mesoamerica", en Linda Manzanilla y Leonardo López Luján, coords., *Historia Antigua de México,* México, vol. 1: *El México antiguo, sus áreas culturales, los origenes y el horizonte preclasico,* INAH/UNAM/Porrúa, pp. 113–143.

Braniff, Beatriz, 1995, "Diseños tradicionales mesoamericanos y norteños. Ensayo de interpretación", en Barbo Dahalgren, Ma. de los Dolores Soto y César Quijada, 1978. edits., *Arqueología del norte y del occidente de México.* México, UNAM/IIA.

Braniff, Beatriz [entrevista], 1996, por Miguel Olmos Aguilera [trabajo de campo].

Brown, Roy B., 1991, "Un bosquejo de la arqueología del noroeste de Chihuahua, desde el siglo XII hasta el siglo XX", en Donaciano Gutiérrez, y Josefina Gutiérrez Tripp, *coords.*, *El noroeste de México sus culturas étnicas*, México, Museo Nacional de Antropología, INAH, pp. 71–83.

Brown, Roy B., 1994, "Paquimé", *Arqueología Mexicana,* México, Editorial Raices, INAH, vol. I, núm. 6, pp. 22–29.

Brown, Roy B., *et al.*, 2001, *La gran Chichimeca: el lugar de las rocas secas*, México, Jaca Books, Conaculta.

Bruner, Jérôme, 1991, *...car la culture donne forme à l'esprit. De la révolution cognitive à la psychologie culturelle*, París, ESHEL.

Buitimea, Leandro [ponencia mecanografiada], inédito, comp., "Mitos cahitas", en archivos de la Unidad Regional Tijuana de Culturas Populares, Gildardo Buitimea Romero [ponencia mecanografiada], 1990, "Auka, Maj, Kuar", en *Primer encuentro indígena fronterizo México-Estados Unidos,* Tijuana, Dirección General de Culturas Populares Unidad regional Norte, pp. 17–21.

Buitimea, Leandro, [ponencia mecanografiada], 1994, "Mejoramiento de vida, carreteras y vías de comunicación", en *Primer encuentro indígena fronterizo México-Estados Unidos*, Tijuana, México, Dirección General de Culturas Populares, 21–23 de septiembre.

Burgess, Don *et al.*, 1985, *Tarahumara,* Chrysler de México.

Burrus, Ernest J. y Félix Zubillaga, 1963, *Misiones norteñas mexicanas de la Compañía de Jesús, 1751-1757*, México, Porrúa.

Burrus, Ernest J. y Félix Zubillaga, 1986, *El noroeste de México, documentos sobre las misiones jesuíticas, 1600-1767,* México, UNAM, pp. 364–388.

Cabrera F., Ignacio, coord., 1992, *Fauna sonorense,* Hermosillo, Gobierno del estado de Sonora, pp. 88.

Caíllois, Roger, 1974, *Approches de l'imaginaire*, París, Gallimard.

Cámara Barbachano, Fernando [ponencia mecanografiada], 1962, *Mayos,* Consejo de Planeación e Instalación del Museo Nacional de Antropología, México.

Camou Healy., Ernesto, 1985, "Los que viven en la sierra, etnias originarias", en Sergio Calderón Valdés, coord, *Historia General de Sonora,* tomo V, Historia Contemporánea de Sonora, Hermosillo, gobierno del estado de Sonora.

Cano, Gastón, 1982, "Semana santa entre los pimas de Maycoba", en *Memoria del VII Simposio de Historia y Antropología*, Hermosillo, pp. 201-205. Unison.

Cañas, Cristobal de, 1977, "Informe y relación misionera", en Luis González, *Etnología y misión en la Pimería Alta, 1715-1740,* México, UNAM.

Cardenal Fernández, Francisco, 1993, *Remedios y prácticas curativas en la Sierra Tarahumara,* Chihuahua, Editorial Camino.

Carey, Henry A., 1931, "An Analysis of Northwestern Chihuahua Culture", *American Anthropologist,* Menasha, American Anthropological Association, vol. 33, núm. 3, pp. 325-374.

Casiano, Gianfranco, 1991, "Ambiente actual y paleoambiente en el noroeste de México", en Donaciano Gutiérrez y Josefina Gutiérrez Tripp, coords., *El noroeste de México, sus culturas étnicas,* México, INAH, pp. 19-33.

Cassirer, Ernest, 1975, *Esencia y efecto del concepto de símbolo,* México, FCE.

Castellón Huerta, Blas Román, 1987, "Mitos cosmogónicos de los nahuas antiguos", en Jesús Monjarás-Ruíz, coord., *Mitos cosmogónicos del México indígena,* México, INAH, pp. 125-176.

Cazeneuve, Jean, 1979, "Le peyotisme au Nouveau-Mexique: notes sur une nouvelle religion", en Jean-Claude Bailly y Jean-Pierre Guimard, coords., *Essai sur l'expérience Hallucinogène*, París, Pierre Belfond, pp. 212-224.

Cazeneuve, Jean, 1993, *Les indiens Zunis. Les dieux dansent à Cibola*, París, Editions du Rocher.

Chapman, Anne, 1990, "¿Mesoamérica: estructura o historia?", en *La validez teórica del concepto de Mesoamérica. XIX mesa redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología,* México, INAH.

Charbonnier, Georges, 1961, *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*, París, Julliard/Plon.

Checa, Francisco y Concha Fernández Soto, 1998, "'Moros y cristianos' en Andalucía Oriental. Textos y fiestas", *Nueva Revista de fonología Hispánica,* México, del Centro de Estudios Linguísticos y Literarios de El Colegio de México, tomo XLVI, núm. 2. pp. 265-308.

Clavijero, Francisco Xavier, 1970, *Historia de la antigua o Baja California,* estudio preliminar por Miguel León-Portilla, México, Porrúa, "Sepan cuantos...", 143, pp. XLI-262.

Clavijero, Francisco Xavier, 1974, *Historia antigua de México*, Libro VII/45, México, Porrúa.

Clavijero, Francisco Xavier, 1986 (1789), *Historia de la antigua Baja California*, México, Universidad Iberoamericana.

Conde, Teresa del, 1985, *Las ideas estéticas de Freud*, México, Grijalbo.

Contreras Barragán, Eréndira y César Quijada López, 1991, "La importancia del arte rupestre en Sonora", *Noroeste de México*, Hermosillo, núm. 10, pp. 7-17.

Coolidge, Roberts Mary, 1939, *The last of the Seris*, New Yok, E. P. Dutton & Co. Inc

Coote, Jeremy y Anthony Shelton, 1992, edits., *Anthropology, art, and aesthetics,* Oxford, Clarendon Press.

Crumrine, N. Ross, 1973, "La tierra te devorará: un análisis estructural de los mitos de los indígenas mayo", *América indígena*, México, vol. 33, núm. 4, octubre-diciembre, pp. 1119-1150.

Crumrine, N. Ross, 1986, "Drama folklórico en Latino América: estructura y significado del ritual y simbolismo de Cuaresma y de la Semana Santa", *Folklore Americano,* Instituto Panamericano de Geografía e Historia, México, núm. 41/42.

Crumrine, N. Ross, 1990, *El ceremonial de pascua de los mayos*, México, INI/CNCA.

Curtis, Natalie, 1994, [1907] *The Indian's Book*, Avenel, Nueva Jersey, Gramercy Books.

Cuevas, Mariano, 1928, *Historia de la iglesia en México*, Vol. IV., El Paso, Texas, Editorial Revista Católica.

Dahlgren de Jordán, Barbro y Javier Romero, 1951, "La prehistoria Bajacaliforniana: redescubrimientos de pinturas rupestres. *cuadernos Americanos*, México, Vol. 4, núm. 58, pp.153-177.

Dahlgren de Jordán, 1954, "Las pinturas rupestres de Baja California", *Artes de México*, México, núm. 3, pp. 22-28.

Dannals Vargas, Victoria [tesis de maestría], 1994, "Coopper Bell Trade Patters in the Prehistoric Greater American Southwest", University of Oklahoma, Norman Oklahoma.

Danon-Boileau, Laurent, 1996, "Psychanalyse et cognition: ce que la clinique construit de leur relation", en *Catherine Couvreur et al., dirs., Psychanalyse neurosciences, cognitivismes,* C. Couvreur, A. Oppenheimer, R. Perron y J. Schaeffer, dirs., París, PUF.

Decorme, Gerardo, 1940, *La obra de los jesuitas mexicanos durante la época colonial, 1572-1767*, México, Porrúa.

Densmore, Frances, 1929, *Papago Music*, Washington, Smithsonian Institution Bureau of American Ethnology, Bulletin 90 U.S. Government Printing Office.

Densmore, Frances, 1932, *Yuman and Yaqui music*, Bureau of American Ethnology Bolletins.

Derridá, Jacques, 1980, "Envoi", en *Actes du XVIII e Congr*ès *des Sociétés de Philosophie de langue française*, Estrasburgo, Francia, CNRS, Université des Sciences Humaines de Strasbourg, p. 13.

Descartes, René, 1988, *Les passions de l'âme, précédé de la pathétique cartésienne par Jean-Maurice Monnoyér,* París, Gallimard.

Désvaux, Emmanuel, 1993, "De l'interdit de dire au besoin de peindre. L'art iconique ojibwa", en Aurore le Becqílin y Antoinette Moliné coords., edits. *Mémoire de la tradition*, París, Societé dethnologie, pp. 203-226.

Di Peso, Charles C., 1974, "Casas Grandes. A Fallen Trading Center of the Grand Chichimeca:", Amerind fundation, Vol. 1-3, Dragon, Arizona.

Di Peso, Charles C., 1984, "El enfoque arqueohistórico", *Esplendor del México Antiguo*, México, del Valle de México/IIA, 671-686.

Diel, Paul, 1986, *Dios y la divinidad. Historia y significado de un símbolo,* México, FCE.

Diguet, Léon, 1990 (1895), "Note sur la Pictographie de la Basse-Californie", *L'Anthropologie,* en María del Pilar Casado, (comp.,) *El arte rupestre de México,* México, INAH.

Domínguez, Francisco, 1962, "Informe sobre la investigación folklórica-musical realizada en las regiones de los yaquis, seris y mayos", en Baltasar Samper, edit., Estado de Sonora, abril y mayo de 1993, *Investigación floklórica de México*, VOL. 1, México, SEP-INBA, pp. 115-226.

Dufrenne, Mikel, 1976, *Esthétique et Philosophie,* tomo I, París, Klincksieck.

Dufrenne, Mikel, 1992, (1953), *Phénoménologie de l'expérience esthétique, tomo 2: La perception esthétique*, París, PUF.

Dunne, Peter Masten., 1958, *Las antiguas misiones de la Tarahumara,* México, Jus.

Durand, Gilbert, 1989, *Beaux-arts et archétypes: la religion de l'art*, París, PUF.

Durand, Gilbert, 1992, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire,* París, Dunod.

Durand, Gilbert, 1993, *L'imagination symbolique,* París, PUF.

Durkheim, Emile, 1924, "Représentations individuelles et représentations collectives", en Émile Durkheim. *Sociologie et philosophie*, París, Librairie Félix Alcan.

Durkheim, Emile, 1979 (1912), *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, París, PUF.

Duverger Christian, 1983, *L' Origine des Aztèques,* Seuil, París,.

Duverger Christian, 1979, *La flor letal. Economía del sacrificio azteca*, México, FCE.

Duverger Christian, *et al.*, 1993, "Approche chronologique du site Coamiles, Nayarit (Mexique). Datations par thermoluminescence et par carbone 14", *Journal de la société des Américanistes*, París, tomo 79, pp. 105-139.

Duvignaud, Jean, 1990, *La genèse des passions dans la vie sociale,* París, PUF.

Ekholm, Gordon, 1939, "Results of an Arcquaeological Survey of Sonora and northern Sinaloa", *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, vol. 3, núm. 1, México, pp. 7-11.

Ekholm, Gordon, 1941, "Informes de la primera sesión de la mesa redonda sobre problemas antropológicos mexicanos y centroamericanos", en *Primera reunión de la mesa redonda sobre problemas antropológicos mexicanos y centroaméricanos*, del 11 al 14 julio, Sociedad Mexicana de Antropología, Boletín núm. 3, sesión 14 de julio, "El problema de Tula", p. 22.

Ekholm, Gordon, 1940, "Prehistoric 'lacquer' from Sinaloa", *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, vol. 4, núms.1 y 2, pp. 10-15.

Ekholm, Gordon, 1942, "Excavation at Guasave, Sinaloa, México"*, Anthropological Papers of the American Museum of Natural History,* Nueva York, vol. 38, parte II.

Ekholm, Gordon, 1947, "Recent Archaeological Work in Sonora and northern Sinaloa", en Proceedings of the 27th *International Congress of Americanist*, México, pp. 69-73.

Eliade, Mircea, 1980, *Images et Symboles*, París, Gallimard.

Eliade, Mircea, 1982 (1951) *Le Chamanisme et les techniques archaïque de l' extase,* 2a. ed. París, Payot.

Eliade, Mircea, 1985, *Lo sagrado y lo profano,* Barcelona, Labor.

Erdoes, Richard y Alfonso Ortiz, 1995, *L'Oiseau-Tonnerre et autres histoires*, París, Albin Michel.

Escalante H., Roberto y Zarina Estrada Fernández, 1993, *Textos y gramática del Pima bajo*, Hermosillo, Universidad de Sonora.

Escamilla, Ma. Guadalupe, 1991, "La pasion de Cristo según los Yolem'mes", en Donaciano Gutiérrez y Josefina Gutiérrez Tripp, coords., *El noroeste de México, sus culturas étnicas* México, INAH, pp. 215-227.

Escudero, José Agustín de, 1849, *Noticias estadísticas de Sonora y Sinaloa*, México, sin editorial.

Ezell, Paul H., 1955, "The Archaeological Delineation of a Cultural Boundary in Papagueria" *American Antiquity,* Washington, vol. 20, núm. 4, pp. 367-374.

Fabíla, Alfonso [ponencia], 1940, "Las tribus yaquis de Sonora: su cultura y anhelada autodeterminación", en *Primer Congreso Indigenista Interamericano*, México, Departamento de Asuntos Indígenas.

Feest, Christian F., 1994, *L'Art des Indiens d'Amérique du Nord*, París, Thames & Hudson.

Feld, Steven, 1990, *Sound and sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression,* Filadelfia, University of Pennsylvania Press.

Fernández, Justino, 1961, *Arte Mexicano*, México, Porrúa.

Fierros Moreno, Néstor, 1986, "La leyenda ópata de la Luna (sobre)" Boletín de la Sociedad Sonorense de Historia, Hermosillo, núm. 19.

Figueroa, Alejandro, 1985, "Los que hablan fuerte. Desarrollo de la sociedad yaqui de Sonora", *Noroeste de México,* Hermosillo, núm. 7, INAH.

Figueroa, Alejandro [tesis de doctorado], 1992, "Identidad étnica y persistencia cultural (un estudio de la sociedad y de la cultura de los yaquis y de los mayos)", El Colegio de México, Centro de Estudios Sociológicos.

Fish, Paul R., 1989, "The Hohokam 1 000 Years of Prehistory in the Sonoran Desert", en *Dynamics of Southest Prehistory*, Cordell, Linda S. y Gumeran George J. (editores), Washington Smithionan Institution Press, pp. 19-63.

Fish, Paul R., Suzanne K. Fish y Christian Downum, 1992, "Nuevas observaciones sobre el fenómeno Trincheras", *Noroeste de México*, núm. 11, Hermosillo, INAH, pp. 61-74.

Frances, Robert, 1979, *Psychologie de l'Art et de l'Ésthétique*, París, PUF.

Franco Osuna, Abraham, 1988, "En torno a los origenes de los Guarijios" en Memoria del *XII Simposio de Historia y Antropología de Sonora,* Hermosillo, Sonora, Universidad de Sonora, Instituto de Investigaciones Históricas.

Frere, J. [ponencia], 1980, "Les Origines Grecques du Problème de la Représentation (Sophistes, Aristote, Stoiciens et Sceptiques)", en *Actes du XVIII Congrès des Sociétés de Philosophie de Langue Française*, Estrasburgo, Francia, CNRS, Université des Sciences Humaines de Strasbourg.

Freud, Sigmund, 1966, *Totem et tabou*, París, Payot.

Frost, Cecilia Elsa, 1992, *Teatro mexicano, historia y dramaturgia, vol. V, Teatro profesional jesuita del siglo XVII*, México, Conaculta.

Fülop-Miller, René, 1931, *El poder y los secretos de los jesuitas: monografías de cultura histórica*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Galarza, Joaquín, 1972, *Lienzos de Chiepetlan. Manuscrits pictographiques et manuscrits en caractères latins de San Miguel Chiepetlan, Guerero, Mexique*, , México, Mission Arquéologique et Ethnologique Francaise au Mexique.

Galarza, Joaquín, 1980, *Estudios de escritura indígena tradicional azteca-náhuatl,* México, INAH.

Galarza, Joaquín y Bárbara Torres, 1986, "Acatl: Carrizo, Signo de la escritura ázteca: El glifo y la planta", *Journal de la Societé des Américanistes,* París, Vol.72, pp. 33-55.

Galinier, Jacques, Adelaide Bahr y Donald Bahr, 1991, "From Montezuma to San Francisco: The Wigitia Ritual in Papago (Tohono O'dham) Religion", *Journal of the Southwest,* Tucson, Arizona, vol. 33, núm. 4, pp. 486-538.

Gámez García, Ernesto, 1955, *El valle del Fuerte,* Los Mochis, Sinaloa, Sin editorial.

Garibay Kintana, Ángel María, 1940, *Llave del náhuatl*, Otumba, México, Imprenta Mayli.

Garrabé de Lara, Jean, 1996, "Taxonomia de los trastornos disociativos", en Sergio Villaseñor, comp., *Ecuentros Franco -4 Mexicanos de Etnopsiquiatría y Psiquiatría*; México, Centro Científico y Técnico de la Embajada de Francia en México Revista del Residente de Psiquiatría Instituto Francés de América Latina, pp. 117-127.

Geertz, Clifford, 1986, *Savoir Local, Savoir Global,* Le Lieux de Savoir, París, PUF.

Gerhard, Peter, 1982, *The North Frontier of New Spain,* Princeton, Princeton University Press.

Giddings, Ruth Warner, 1993 (1959), *Yaqui Myths and Legends* 6a. ed., Tucson, The University of Arizona Press.

Gil Mario, 1983, *La conquista del Valle del Fuerte*, Culiacán, México, Universidad Autónoma de Sinaloa.

Gill, Sam D. e Irene F. Sullivan, 1994, *Dictionay of Native American Mythology,* Nueva York, Oxford Univesity Press.

Girard, René, 1982, *Le Bouc Émissaire*, París, Grasset & Fasquelle.

Gómez, Juan Manuel y Mariángela Rodríguez 1980, *Mayo máscaras*, Serie, Rescate Divulgación, Culiacán, gobierno del estado de Sinaloa, Dirección de Investigación y Fomento de Cultura Regional.

González Rodríguez, Luis Schalwijk, 1977, *Etnología y misión en la Pimería Alta, 1715-1740. Informes y relaciones misioneras de Luis Xavier Velarde, Giuseppe María Genovese, Daniel Januske, José Agustin de Campos y Cristobal de Cañas,* México, UNAM.

González Rodríguez, Luis, 1984, *Crónicas de la Sierra Tarahumara,* México, SEP.

González Rodríguez, Luis, Bob Schalkwijk y Don Burgess *Tarahumara*, 1985, México, Chrysler de México.

González Rodríguez, Luis, 1993, *El Noroeste Novohispano en la época Colonial*, México, UNAM. Porrúa.

González Rodríguez, Luis, 1994, *Tarahumara La Sierra y el Hombre*, Chihuahua, ed. Camino.

González Rodríguez, Luis y Ma. del Carmen Anzures, 1996, "Martín Pérez y la etnografia de Sinaloa a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII", Estudios de Historia Novohispana, México, vol. 16, pp. 171-213.

Grand Dictionnaire de Psychologie, 1992, París, Larousse.

Grand Larouse, 1964, París.

Grant, Campbell, 1974, *Rock Art of Baja California*, Los Ángeles, Dawson's Book Shop.

Gruzinski, Serge, 1988, *La Colonisation de l'Imaginaire. Societés Indigènes et Occidentalisation dans le Mexique Espagnol XVIe-XVI IIe siècle*, París, Gallimard.

Gruzinski, Serge, 1990, *La Guerre des Images, de Christophe Colomb à "Blade Runner" (1492-2019),* París, Fayard.

Guevara, Arturo, 1987, "Pinturas rupestres del Municipio de Chihuahua", *Antropología*, México, núm. 12, INAH.

Gutiérrez, Donaciano, y Josefina Gutiérrez Tripp, 1992, *Los Tarahumares.* México, CNA/INAH/MNA.

Gutiérrez, Ma. de la Luz, 1994, "Pintura rupestre en la sierra de San Francisco", *Arqueología Mexicana,* México, vol. 1, núm. 6, pp. 57-63.

Gutiérrez, Ma. de la Luz, 1995, "Imaginería rupestre: arte o artefacto", *Suplemento cultural Identidad, Periódico El Mexicano*, Tijuana, núm. 1072, 27 de agosto.

Guzmán, Pedro de, 1963, "Relación de la jornada que hizo Beltrán Nuño de Guzmán a la Nueva Galicia", en José Luis Razo Zaragoza, comp, *Crónicas de la conquista del reino de la Nueva Galicia en territorio de la Nueva España*, Guadalajara, Jalisco, Instituto Jalisciense de Antropología e Historia/Universidad de Guadalajara/Gobierno del estado de Jalisco Colección Histórica de obras Fascimilares.

Hall, Edward T., 1984, *La Danse de la Vie: Temps Culturel Temps Vécu,* París, Seuil.

Harris Salomon, Julian, José Javier Fuentes del Pilar,1992, *Arte, vida y costumbres de los indios de Norteamérica*, Madrid, Miraguano Ediciones.

Haury, Emil, 1976, *The Hohokam: Desert Farmers and Craftsmen, Excavations at Snaketown, 1964-1965,* Tucson, University of Arizona Press.

Hayden, Julián, 1972, "Hohokam Petroglyphs of the Sierra Pinacate, Sonora, and the Hohokam Shell Expeditions", *Kiva,* Tucson, Arizona, vol. 37, núm. 2, pp.74-84.

Hayden, Julián, 1994 (1976), "La arqueología de la Sierra del Pinacate Sonora, México", en *Antropología del desierto, Noroeste de México,* Hermosillo, INAH, núm. 12, pp. 145-154.

Hudson, Travis, Georgia Lee y Ken Hedges, 1979, "Solstice Observers and Observatories in Native California", *Journal of California and Great Basin Anthropology* vol. 1, núm. 1, pp. 39-63.

Hudson, Travis, Georgia Lee y Ken Hedges, 1976, "Southern California Rock Art as Shamanic Art", American Indian Rock Art, El paso, Texas, vol. 2, pp. 126-138.

Herrenschmidt, Oliver, 1979, "Sacrifice Symbolique et Sacrifice efficace", en Michel Izad y Pierre Smith, comps., *La Fonction Simbolique: Essais d 'Anthropologie,* París, Gallimard.

Hosler, Dorothy, 1994, "La metalurgia prehispánica del occidente de México: una cronología tecnológica" en Eduardo, Williams y Robert, Novella coords., *Arqueología del Occidente de México,* El Colegio de Michoacán, pp. 237-295.

Illius, Bruno, 1991-1992, "La 'Gran Boa'. Arte y cosmogonía de los Shipibo Conibo", Bolletin de la *Societé Suisse des Américanistes,* Suizña, núms. 55-56, pp. 23-35.

Instituto Nacional de Estadística y Geografía e Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1990, *Estadísticas históricas de México,* México, tomo I, INEGI/INAH.

Instituto Nacional de Bellas Artes [L.P.], 1984, *Festival nacional de música y danza autóctonas*, México, vol. 1, Cenidim.

Instituto Nacional Indígenista [C.D.], 1994, *V Festival de música y danza indígena*, *INI,* México.

Instituto Nacional Indigenista [documento mecanografiado], 1994, *Resumen General de la Población Indígena en el Valle de San Quintín,* Sin editorial.

Irigoyen Rascón, Fructuoso, 1974, *Cerocahui, una comunidad en la Tarahumara,* México, UNAM.

Irigoyen Rascón, Fructuoso, Jesús Manuel Palma Batista, 1994, *Rarajípari. La carrera de bola tarahumara,* Chihuahua, Centro Librero La Prensa.

Jacquin, Philippe, 1991, "Des Indiens d'Amérique du Nord", en André Akoun, coord., *Mythes et Croyances du Monde Entier,* tomo III, Afrique noire, Amérique, Océanie, París, Lidis-Brepols.

Jakobson, Roman, 1970, *Essais de Linguistique Génréale*, París, Minuit.

Jáuregui, Jesús, 1994, "Lumholtz en México: de explorado o antropólogo" *Arqueología Mexicana,* México, vol. I, núm. 6, INAH, pp. 39-44.

Jauss, Hans Robert, 1978, *Pour une Esthétique de la Réception*, París, Gallimard.

Johnson, Alfred E. [tesis de maestría], 1960, *The Place of the Trincheras culture of northen Sonora in southwestern archeology*, Universidad de Arizona, Tucson, Arizona.

Johnson, Alfred E., 1963, "The Trincheras Culture of Northern Sonora"*, American Antiquity, Washington, vol. 29, núm. 2, pp*. 174-186.

Johnson, Joan B., 1962, *El idioma Yaqui,* México, INAH.

Jordán, Fernando, 1989, *Crónica de un país bárbaro,* México, Centro Librero de Chihuahua.

Jung, Carl Gustav, 1993, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles,* París, Georg.

Jünguer, Ernst, 1973, *Approches, drogues et ivresse*, París, Gallimard.

Kelly, Isabel, 1941, "Informes de la primera sesión de la mesa redonda sobre problemas antropológicos mexicanos y centroamericanos", en *Sociedad Mexicana de Antropología,* Boletín núm. 3, sesión del 14 julio.

Kelly, Isabel, 1945, *Excavations at Culiacan, Sinaloa,* Berkeley, University of California Press.

Kelly, Isabel, 1938, *Excavations at Chametla, Sinaloa*, Berkeley, University of California Press.

Kelly, William H., *Cocopa Ethnography Anthropological Papers of the University of Arizona* Tucson, Aizona, University of Arizona Press, 29.

Kino, Eusebio Francisco, 1913-1922, *Favores celestiales*, publicado con el título de *Las misiones de Sonora y Arizona*, paleografiado e índice de Francisco Fernández del Castillo, introducción y notas de Emilio Böse, México, publicaciones del Archivo General de la Nación 8.

Kirchhoff, Paul, 1943a, "Mesoamérica: sus límites geográficos, composición étnica y carácteres culturales", *Acta Americana,* México, Sociedad Interamericana de Antropología y Geografía. vol. 1, núm. 1, pp. 92-107.

Kirchhoff, Paul, 1943b, "Los recolectores-cazadores del norte de México. La unidad básica de la cultura de los recolectores del norte de México", *El Norte de México y el Sur de los Estados Unidos*, Tercer mesa redonda de Problemas Antropologicos de México y Centroamérica, México, Sociedad Mexicana de Antropología, pp. 133-144.

Kirchhoff, Paul, 1954, "Gatherers and Famers in the Greater Southwest. A problem of Classification", *American Anthropologist*, Menasha, vol. 56, núm. 4 LVI, Menasha, Wisconsin, pp. 529-558.

Kissell, Mary L., 1916, *Basketry of the Pápago and Pima*, Nueva York, The Trustees, Anthropological Papers o the American Museum of Natural History, vol.17.

Kofman, Sarah, 1985, *L'enfance de l'art. Une interpretation de l'esthétique freudienne*, París, Éditions Galilée.

Krippner, Stanley, 1992 (1972), "Estados alterados de conciencia", en John White, edits., *La experiencia mistica y los estados de conciencia,* Barcelona, Kairós, pp. 23-37.

Kroeber, Alfred Louis, 1925, *Handbook of the Indians of California*, Washington, Bulletin 78 of the Bureav of American Ethnology of the Smithsonian Institution Governament Printing Office.

Kroeber, Alfred Louis, 1931, "The Seri", *Southwest Museum Papers*, Los Ángeles, vol. 6, pp. 1-60, Souhtwest Museum.

Lapassade, George, 1990, *La transe,* París, PUF, *Collection Que sais je?* núm. 2508.

Laylander, Don, 1991, "Organización comunitaria de los yumanos occidentales: una revisión etnográfica y prospecto arqueológico", *Estudios Fronterizos, Mexicali,* núm. 24-25, pp. 31-60.

Le Roux J., 1988, "Dictionnaire comique de l'art", en *Le Robert*, tomo VI, 12ª ed., Montreal.

Le Robert, 1988, Montreal, tomo VI, 2ª ed.

Leach, Edmund, 1989, *Cultura y Comunicación*, Madrid, SIGLO XXI Editores.

Lehmer, Donald J., 1949, "Archeological Survey of Sonora, México", en *Chicago Natural history Bulletin*, diciembre, Chicago.

Lemaistre, Denis [tesis de doctorado], 1997, "La parole qui lie: le chant dans le chamanisme huichol", París, Ecole des hautes études en sciences sociales.

León-Portilla, Miguel, 1988, "Prólogo" , *Historia natural y crónica de la antigua California*, 2a. edición, México, UNAM.

León-Portilla, Miguel, 1992, *Sacerdotes y Atavíos de los Dioses*, México, UNAM.

Leroi-Gourhan, André, 1988, *Dictionnaire de la Préhistoire* París, PUF.

Levine, Daniel [tesis de doctorado], 1984, "Contribution à l'archéologie de l'ouest Mexicain: Etats de Colima, Jalisco, Nayarit", París, EHESS,

Lévi-Strauss, Claude, 1993 (1950), "Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss" en Marcel Mauss, *Sociologie et Anthropologie* París, PUF. "Introdución de la obra de Marcel Mauss", en *Sociología y Antropología* de Marcel Mauss, Madrid, Tecnos, 1979.

Lévi-Strauss, Claude, 1962, *La pensée suavage*, París, Plon, [Edición en español. *El pensamiento salvaje*, México, FCE, 1964].

Lévi-Strauss, Claude, 1964, *Mythologiques. Le cru et le cuit,* París, Plon. [Edición en español. *Mitológicas 1.Lo crudo y lo cocido,* México, FCE, 1986].

Lévi-Strauss, Claude, 1973, *Anthropologie Structurale II*, París, Plon, [Edición en español. *Antropología Estructural II*, México, Siglo XXI Editores, 1979].

Lévi-Strauss, Claude, 1974a, *Anthropologie Structurale*, París, Agora Plon, [Edición en español. *Estructuralismo y ecología*, Barcelona, Anagrama, 1972].

Lévi-Strauss, Claude, 1974b, *Anthropologie Structurale*, París, Agora Plon,. [Edición en español. *Antropología Estructural*, Buenos Aires, Paidós, 1987].

Lévi-Strauss, Claude, 1979, *Estructuralismo y ecología*, Anagrama, Barcelona.

Lévi-Strauss, Claude, 1985, *La potière jalouse*, París, Plon, [Edición español. *La alfarera celosa*, Barcelona, Paidós, 1986].

Lionnet, Andres, 1977, *Los elementos de la lengua cahita (yaqui-mayo),* México, UNAM.

Lizárraga Aramburu, Pablo A., 1980, *Nombres y piedras de Sinaloa,* Culiacán, Gobierno del estado de Sinaloa.

López, Erylen, [entrevista], 1996, por Miguel Olmos Aguilera [trabajo de campo en la región rarámuri], *Léxico sobre estética*, comunidad de Guachochi, Chihuahua.

López, Rigoberto y Alicia Hinojosa, 1988, *Catálogo de plantas medicinales sonorenses*, Hermosillo, Unison.

López Cruz, Gerardo y José Luis Moctezuma Zamarrón, comps., 1994, *Estudios de lingüística y sociolingüística*. Hermosillo, Unison/INAH.

Lortart-Jacob, Bernard, 1977, "Sémiologie, ethnomusicologie, esthétique", *Musique en Jeu,* París, núm. 28, pp. 92-104.

Lumholtz, Carl, 1945, *El México desconocido*, México, Publicaciones Herrerías.

Lumholtz, Carl, 1986, *El arte simbólico y decorativo de los huicholes,* México, INI

Madrid Aldama, Juan Bernardo y Georgia Montes [mecanografiado], 2002, *Cantos indígenas de la Baja California*, México, sin editorial.

Mâle, Emile, 1945, *L'art religieux du XII au XVIII siècle*, París, Librairie, Armand Colín.

Mange, Juan Mateo, 1985, *Diari de las exploraciones de Sonora: luz de tierra incógnita*, 3a. ed., Hermosillo, Gobierno del estado de Sonora.

Manzanilla [trabajo de campo], 1988, *Informe de los trabajos de salvamento e investigación arqueológica en la población de Mochocahui, municipio del Fuerte, estado de Sinaloa*, Subdirección de Salvamento Arqueológico, INAH, México.

Maquet, Jacques, 1979, *Introduction to aesthetic anthropology,* 2a.ed., Malibú, California, Undena Publications.

Maquet, Jacques, 1993, *L'anthropologue et l'esthétique,* París, Métailié.

Matos Moctezuma, Eduardo, 1982, "El proceso de desarrollo en Mesoamérica*",* en Luis Felipe Bate *et al., Teorías, métodos y técnicas en arqueología*, México, IPGH, pp. 161-176.

Martn, Serge, 1985, "Le "fou" "Roi des theatres", *Bouffonneries*, París, núm. 13-14.

McGee, William, 1980a, "Los Seris"*, Suplemento México Indígena,* México, núm. 34, INI,.

McGee, William, 1980b, *Los seris de Sonora,* México.

Mehigan, C., 1971, "Archeology of Sinaloa", en Robert Wauchope, Gordon F. Ekbolm e Ignacio Bernal, edits., *Handbook of Middle American Indians,* Texas, University of Texas Press.

Meigs, Peveril, 1939, *The Kiliwa Indians of Lower California,* Berkley, University of California Press.

Melchor Celaya, Rosa Leonor, 1991, "Organización de la fiesta de la Santísima Trinidad en El Júpare", en Donaciano Gutiérrez, y Josefina Gutiérrez Tripp, coords., *El Noroeste de México sus culturas etnicas*, México, INAH, pp. 231-245.

Méndez, Lourdes, 1995, *Antropología de la producción artística,* Madrid, Síntesis.

Mendieta, Fray Gerónimo de, 1945, *Historia eclesiástica indiana,* México, Salvador Chávez Hayhoe.

Mendiola Galván, Francisco, 1988, "Aspectos generales de la expresión gráfica rupestre en el norte de Sinaloa", en Memoria del "*V Congreso de Historia Regional de la Universidad Autónoma de Sinaloa" Culiacán*.

Mendiola Galván, Francisco, 1990a, "Consideraciones y avances de la investigación de petrograbados y pinturas rupestres en el norte de Sinaloa", en Memoia del *XIV Simposio de Historia y Antropología de Sonor*a, Hermosillo, México, vol. 1, pp. 69-94.

Mendiola Galván, Francisco, 1990b, "El arte del Noreste de México características y relaciones externas", en *Revista mexicana de estudios antropológicos,* México, tomo XXXVI.

Mendiola Galván, Francisco, 1992, 1994 y 1995 [documentos inéditos], "Informes de trabajo de campo", Chihuahua, INAH.

Mendiola Galván, Francisco [tesis de licenciatura], 1994, "Petroglifos y pinturas rupestres en el norte de Sinaloa", tesis de licenciatura, México, UNAM/ENAH.

Mendiola Galván, Francisco, 2002, *El arte rupestre en Chihuahua. Expresión cultural de nómadas y sedentarios en el norte de México*, México, INAH Instituto Chihuahuense de Cultura.

Mendoza, Maribel, 1992, "Los soldados de la Virgen", en Ma. Eugenia Olavarría, coord., *Símbolos del desierto*, México, Universidad Autónoma Metropolitana.

Mendizábal, Miguel Othón de, 1930, *La evolución del noroeste de México*, México, Mundial, Publicaciones del departamento de la Estadística Nacional.

Menegas, Miguel y Andrés Marcos Burriel, 1757, *Noticia de la California, y de su conquista temporal y espiritual hasta el tiempo presente*, Madrid, Imprenta de la vida de Manuel Fernández.

Mercier, Paul, 1968 "`L´anthropologie sociale et culturelle. `L´expression esthétique", en *Ethnologie Générale*, Encyclopédie de la Pléiade, París.

Merleau-Ponty, Maurice, 1945, *Phénoménologie de la perception,* París, Gallimard.

Merquior, Jose Guilherme, 1977, *L'esthétique de Lévi-Strauss*, París, PUF.

Merrill L., William, 1992, "El catolicismo y la creación de la religión moderna de los rarámuris", en Ysla Campell, coord., *El contacto entre los españoles e indígenas en el norte de la Nueva España*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 133-170.

Messmacher, Miguel, 1981(1961), *Las pinturas rupestres de la Pintada, Sonora. Un enfoque metodológico,* México, Departamento de Prehistoria, INAH.

Michaux, Didier, 1995, *La transe et l'hypnose,* París, Editions Imago.

Micro-Robert, Le, París 1992.

Mixco, Mauricio, 1985, "Etnohistoria pai pai de Baja California", *Meyibó,* México, vol. 2 núm. 5, pp. 21-43.

Mixco, Mauricio, 1993, "Kiliwa Texts. When I have Donned my Crest of Stars", *University of Utah Anthropological Papers*, núm. 107, University of Utah.

Mixco, Mauricio, 1994, "Características tipológicas de las lenguas yumanas", en Gerardo López Cruz, y José Luis Moctezuma Zamarrón, comps., *Estudios de lingüistica y Sociolingüistica,* Hermosillo, Universidad de Sonora, INAH.

Moctezuma, José Luis, 1991, "Las lenguas indígenas del noroeste de México: pasado y presente", en Donaciano Gutiérrez, y Josefina Gutiérrez Tripp, coords., en *El Noroeste de México, sus culturas étnicas,* México, INAH, pp. 125-136.

Molina, Alfonso de, 1944, *Vocabulario en lengua castellana y mexicana,* Madrid, Colección de incunables americanos, vol. IV, Ediciones Cultura Hispánica.

Molino, Jean, 1975, "Fait musical et sémiologie de la musique", *Musique en Jeu*, París, Du Seuil, núm. 17, pp. 37-62.

Molloy, Sylvia, 1993, "Alteridad y reconocimiento en los naufragios de Álvar Núñez Cabeza de Vaca", en Margo Glantz, coord., *Notas y comentarios sobre Álvar Núñez Cabeza de Vaca,* México, Grijalbo, Conaculta.

Montané Martí, Julio César, 1985, "Desde los orígenes hasta 3, 000 años antes del presente," en Ana María Álvarez Palma *et al.*, *Historia general de Sonora. vol. I, Período prehistórico y prehispánico,* Hermosillo, Gobierno del estado de Sonora, pp. 198-221.

Moscovici, Serge, 1961, *La psychanalyse, son image et son public*, París, PUF.

Moser, Edward W., 1963, "Seri Bands", *Kiva,* vol. 28, núm. 3, pp. 24-27.

Moser, Edward W. y May B. Muser, edits., 1975, *El hombre llamado Barril y otras historias* México, Instituto Lingüístico de Verano.

Mukarovský, Jan, 1975, *Escritos de estética y semiótica del arte,* Barcelona, Gustavo Gili.

Mountjoy, Joseph, 1990, "El desarrollo de la cultura Aztatlán en el occidente de México visto desde su frontera sur-oeste" en Federica Sordi, coord., *Mésoamérica y norte de México siglo IX-XII. Seminario de arqueología "Wilberto Jiménez Moreno",* México, vol. 2, INAH, pp. 541-564.

Muñoz Orozco, Maximiliano, 1991, "Conflicto pima: formas de organización para la producción y la cultura", en Donaciano Gutiérrez, y Josefina Gutiérrez Tripp, coords., *El Noroeste de México, sus culturas étnicas,* México, INAH, pp. 363-370.

Múñoz, Sergio [videocasete], 1998, *Paquimé: ciudad del desierto* México, C Producciones INAH, Imcine y C/Producciones.

Murray, William B., 1983, "Tres sitios de pinturas rupestres en la Alta Tarahumara" *Anales de Antropológia,* México, vol. 20, núm. 1, pp. 75-89.

Nakayama, Antonio, 1982, *Sinaloa, un bosquejo de su historia*, Culiacán, Universidad Autónoma de Sinaloa, congreso del estado de Sinaloa.

Nalda, Enrique, 1990, "¿Qué es lo que define Mesoamérica?", en Antonio Guzmán y Lourdes Martínez, edits., *La validez teórica del concepto de Mesoamérica,* México, INAH.

Nárez, Jesús, 1994, "Aridoamérica y Oasisamérica", en Linda Manzanilla, y Leonardo López Luján, coords., *Historia antigua de México,* México, INAH/UNAM/Porrúa, pp. 75-111.

Nattiez, Jean-Jacques, 1987, *Musicologie générale et Sémiologie*, París, Editour Christian Burgoiso.

Nava L. Fernando, 2000, "Música y aspectos afines en los horizontes chichimecos y mesoamericanos" en Marie-Areti Hers *et al.,* edits., *Nómadas y sedentarios en el Norte de México*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas/Instituto de Investigaciones Antropológicas/Instituto de Investigaciones Históricas, pp. 57-78.

Nentuig, Juan, 1977, *Descripción geográfica natural y curiosa de la proviencia de Sonora, 1974*, México, SEP/INAH, Colección Científica, Serie etnológica, Núm. 58.

Neumann, Joseph, 1969, *Révoltes des indiens tarahumaras (1626-1724)*, París, IHEAL.

Nicholson, Shirley, coord., 1991, *Anthologie du Chamanisme. Vers une conscience élargie de la réalité,* París, Le Mail.

Niza, Marcos de, 1865, "Descubrimientos de las siete ciudades", en *Documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y colonización de las posesiones españolas en América y Oceanía, sacados en su mayor parte de Real Archivo de Indias, vol III,* Madrid, Kraus Reprint Ltd. pp. 325-354.

Niza, Marcos de, 1969, "Puntos Sacados", en Archivo General de la Nación, Ramo misiones, vol. 25, México.

Noguera, Eduardo, 1958, "Reconocimiento arqueológico en Sonora", en Informes de la Dirección de Monumentos Prehispanicos, núm. 10, México, INAH.

Noguera, Eduardo, 1975, *La cerámica arqueológica de Mesoamérica,* México, UNAM-Instituto de Investigaciones Historicas.

Nolasco, Margarita, 1965, "Los pápagos, habitantes del désierto", en *Anales de Instituto Nacional de Antropología e Historia,* tomo XLV, México, INAH.

Nougier, Louis-René, 1993, *L'art de la préhistoire,* París, Librairie Générale Française.

Núñez Cabeza de Vaca, Álvar, 1992, *Naufragios,* México, Fontamara.

Obregón, Baltasar de, 1924, *Historia de los descubrimientos antiguos y modernos de la Nueva España,* México, SEP.

Ochoa Zazueta, Jesús Ángel, 1978, *Los kiliwa. Y el mundo se hizo así*, México, INI.

Ochoa Zazueta, Jesús Ángel, 1982, *Sociolingüística de los indios de Baja California,* Los Mochis, Sinaloa, Universidad de Occidente.

Olavarría, Ma. Eugenia, 1979, "Mitología cosmogónica del Noroeste", en Jesús Monjarrás-Ruíz, coord., *Mitos cosmogónicos del México indígena*, México, INAH, pp. 145-304.

Olavarría, Ma. Eugenia, 1989, *Análisis estructural de la mitología yaqui*, México, INAH/UNAM.

Olavarría, Ma. Eugenia, 1991, "Mitología y simbolismo entre los yoremes de Sonora", en Donaciano Gutiérrez, y Josefina Gutiérrez Tripp, coords., *El Noroeste de México, sus culturas étnicas*, México, INAH, pp. 253-260.

Olavarría, Ma. Eugenia, 2006, "Diálogo mitológico en el noroeste de México" en Carlo Bonfiglioli, Arturo Guitierrez y Marís Eugenia Olavarría, edits., *Las vías del noroeste I: una macrorregión indígena americana*, México, UNAM-IIA, pp. 329-346.

Oldrich, Kašpar, 1991, *Los jesuitas checos en la Nueva España 1678-1767*, México, UIA.

Olender, Maurice, 1991, "Priape à tort et de travers", *Nouvelle Revue de Psychanalyse, L'excès,* París, núm. 43, Gallimard.

Olguín, Enriqueta M., 1991, "Ornamentos arqueológicos de concha: indicadores de relaciones entre Casas Grandes y la sierra del Nayar", actas del *Segundo Congreso de Historia Regional Comparada,* Ciudad Juárez, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 13-28.

Olivé, Julio César, 1985 (1958), *Estructura y dinámica de Mesoamérica,* México, SAENAH.

Olmos Aguilera, Miguel, [tesis de la licenciatura], 1992, "En torno a la estética, la música y el trance en el noroeste de México", México, ENAH.

Olmos Aguilera, Miguel, 1994, «Trance colectivo y alucinación simbólica entre los tarahumaras", *Revista del Residente de Psiquiatría*, México, año 5, vol. 5, núm. 3, julio-septiembre, pp. 18-25.

Olmos Aguilera, Miguel, 1998, *El sabio de la fiesta. Música y mitología en la región cahita-tarahumara*, INAH.

Olmos Aguilera, Miguel, 1999, "En la búsqueda de los 'salvajes'. Conquista, alteridad y colonización del imaginario estético en el noroeste de México: Cabeza de Vaca y Pérez de Rivas", en *Frontera Norte*, México, vol. 11, núm 22, julio-diciembre, pp. 7-30.

Olmos Aguilera, Miguel, 2005, *El viejo, el venado y el coyote: estética y cosmogonía,* Tijuana El Colef/Forca/Conaculta.

Olmos, Andrés de, 1990 (1553), *Tratado de hechicerías y sortilegios*, México, UNAM-IIH.

Ortega Noriega, Sergio, 1993, *Un ensayo de historia regional. El Noroeste de México, 1530-1880,* México, UNAM.

Ortiz de Zárate, Gonzalo, 1976, *Petroglifos de Sinaloa*, México, Fomento Cultural Banamex.

Ortiz Garay, Andrés, 1994a: Pimas, *Pueblos Indígenas de México,* INI.

Ortiz Garay, Andrés, 1994b, Pueblos Indigenas de México: Papagos, INI.

Osegera, Andrés [tesis de doctorado], 2010, *El regreso de los oískama un acercamiento cognitivo a los pima de la Sierra Madre Occidental*, México, UAM-Ixtapalapa.

Osmond-Smith, David, 1989, "Entre la musique et le langage: vues depuis le pont", en Stephen McAdams Deliège, edits., *La Musique et sciences cognitives,* Bruselas, Pierre Mardaga.

Othón, Arróniz, 1979, *Teatro de evangelización en Nueva España,* México, UNAM

Pailes, Richard A. [tesis de doctorado], 1972, *Archeaological Reconnaissance of Sothutern Sonora and Reconsideration of the Rio Sonora Culture*, Carbondale, Southern Illinois University Anthropology Departament.

Pailes, Richard A., 1979, "The Greater Southwest and the Mesoamerican World System: An Exploratory Model of Frontier Relationships", en William W. Savage Jr. y Stepphen I. Thompson, edits., *The Frontier: Comparative Studies*, vol. 2, Norman University of Oklahoma Press, pp. 105-121.

Pailes, Richard A. 1994, (1976), "Relaciones culturales prehistóricas en el Noreste de Sonora" en Beatriz Braniff y Richard S. Felyer, edits., Sonora: *Antropología del desierto*, *Noroeste de México*, Hermosillo, núm. 12, INAH, pp. 117-122.

Pailes, Richard A.1994 (1996), "Recientes investigaciones arqueológicas en el sur de Sonora" en Beatriz Braniff y Richard S. Felyer, edits., Sonora: *Antropología del desierto. 20 aniversario*, *Noroeste de México*, Hermosillo, núm. 12, INAH, pp. 81-87.

Painter, Muriel T. Haye, Edward Holland Spicer y Wilma R. Kaenlein, edits., 1986, *With Good Heart. Yaqui Beliefs and Ceremonies in Pascua Village*, Tucson, University of Arizona Press.

Palerm, Ángel, 1977, "El evolucionismo en Mesoamérica", *Nueva Antropología,* núm. 7, pp. 63-91.

Paramio, Ludolfo, 1971, *Mito e ideología*, Buenos Aires, Alberto Corazón.

Pennington, Campbell W., 1981, edit., *Arte y vocabulario de la lengua dohema, heve o eudeva* (Anonymous, 17th century), México, UNAM-IIFL.

Pennington, Campbell W., 1982, "La cultura de los Eudeve del Noroeste de México", *Noroeste de México,* Hermosillo, núm. 6. pp. 9-34.

Peralta, Benito [entrevista], 1989, por Miguel Olmos, "V Festival de Música y danza indigena, tradiciones funerarias pai-pai", México.

Pérez de Ribas, Andrés, 1985, *Páginas para la Historia de Sonora. Triunfos de nuestra fe,* Hermosillo, vol. I y II, gobierno del estado de Sonora.

Pérez de Ribas, Andrés, 1987, "Una relación etnográfica inédita de Sinaloa", en González Rodríguez, Luis, *Crónicas de la Sierra Tarahumara*, México, SEP.

Pérez, Martín, 1996, Texto de la relación de Sinaloa en 1601, *Boletín Archivo General de la Nación* (México), tomo XVI, núm. 2, pp. 175-194.

Pérez Ruiz, Maya Lorena [mecanografiado], 1983, *"*El caso de los seris*",* en *Diagnóstico Sociocultural del estado de Sonora. Situación y problemática de los diferentes grupos étnicos del estado de Sonora*, Hermosillo, SEP-Dirección General de Culturas Populares, Unidad Sonora, diciembre, pp.45-48.

Perrin, Michel, 1993, *Les praticiens du rêve. Un exemple de chamanisme*, París, PUF.

Pfefferkorn, Ignaz, 1794-1996, *Beschreibung der Landshaft Sonora samt andern merkurdigen Nachrichten von den inneren Theilen Neu-Spaniens und Reise aus Amerika bis in Deutschland*, Alemania, 2 vols., Langensche Buchh.

Philips, David, 1989, "Prehistory of Chihuahua and Sonora, México", *World Prehistory*, Estados Unidos, vol. 3, núm. 4, pp. 373-401, México.

Piña Chan, Román, 1960, *Mesoamérica,* México, INAH.

Piqueras Céspedes, Ricardo, 1990, "Etnohistoria de la alimentación: crónica de Cabeza de Vaca", en Ma. Buxo Rex, y Tomas Calvo Buezas, edits., *Culturas Hispánicas de los Estados Unidos de América,* Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, pp. 89-104.

Polzer, Charles W., 1976, *Rules and Precepts of the Jesuit Missions of Northwestern New Spain*, Tucson, The University of Arizona Press.

Pozas A., Ricardo, 1961, *La Baja California y el desierto de Sonora. Los Seris*. México, INAH/Capfce/SEP.

Pranzetti, Luisa, 1993, "El naufragio como metáfora", en Margo Glantz, coord., *Notas y comentarios sobre Álvar Núñez Cabeza de Vaca*, México, Grijalbo/Conaculta, pp. 57-75.

Price, Sally, 1993, *Arte primitivo en tierra civilizada*, México, Siglo XXI Editores.

Pulido, Demetrio [entrevista], 1989, por Miguel Olmos, "V Festival de Música y Danza Indígena, Música Yumana", México.

Quasha, George, y Jerome Rothemberg, 1974, *America, a Prophecy: A new Reading of American Poetry from Pre-Columbian Times to the present,* Nueva York, Vintage Books.

Quijada Hernandez, Armando, 1976, "Arte Rupestre en Sonora", en Memoria del *Primer Simposio de Historia de Sonora,* Hermosillo, Universidad de Sonora, Instituto de Investigaciones Históricas, pp. 433-455.

Quijada Hernandez, Armando, 1977, "El camino de los petroglifos", en memoria del *Segundo Simposio de Historia de Sonora*, Hermosillo, Universidad de Sonora

Quijada, César A., 1985, "Localización de arte rupestre en Sonora. Una síntesis", en *Validez teórica del concepto de Mesoamerica*, "XIX Mesa redonda de la sociedad mexicana de antropología", D.F., Colección Científica del INAH/Sociedad Mexicana de Antropoligía.

Quiñones Melgoza, José, 1992, *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia, vol. IV, Teatro escolar jesuita del siglo XVI,* México, Conaculta.

Ramos, Roberto, 1958, edit., "Relación del padre Ignacio María Nápoli, sobre su primera entrada entre los coras (1958)", en *Memoria del Primer Congreso de Historia Regional*, Mexicali, Gobierno del estado de baja California.

Radding, Cynthia, 1995, *Historia de los pueblos indígenas de México. Entre el desierto y la sierra. Las naciones O'odham y Tegüima de Sonora, 1530-1840,* México, CIESAS/INI.

Rascón Valencia, Rodolfo, 1992, *Compositores sonorenses, 1860-1940*, Hermosillo, Universidad de Sonora.

Rengland, Eriberto, 1987 , "Costumbres y ritos funerarios paipai", en memorias del *Cuarto Simposium de Historia Regional "Antonio Meléndrez",* Mexicali, Asociación Cultural de Liberales de Ensenada, Programa Cultural de las Fronteras/gobierno del estado de Baja California, pp. 101-104.

Reygadas Dahl Fermín y Guillermo Velázquez Ramirez, 1983, *El grupo pericú de Baja California*, La Paz, Fonapaz.

Ricoeur, Paul, 1965, *De l'interpretation. Essai sur Freud,* París, Seuil.

Ricoeur, Paul, 1980, "Mimesis et représentation", en *Actes du XVIIIé Congrès des Sociétés de Philosophie de Langue Française*, Estrasburgo, Francia, CNRS, Université des Sciences Humaines de Strasbourg.

Río, Ignacio del, comp, 2000, *Crónicas jesuíticas de la antigua California*, México, UNAM.

Ritter, Eric W., 1974, "A Magico-Religious Wooden Tablet from Bahía Concepción, Baja California Sur", *Pacific Coast Archaeological Society Quarterly*, Estados Unidos, vol. 10, núm. 1, enero, pp. 29-36.

Ritter, Eric W., 1991 "Los primeros bajacalifornianos: enigmas cronológicos, ecológicos y socioculturales", *Estudios Fronterizos*, Mexicali, núm. 24-25, enero abril, mayo-agosto, pp. 175-216.

Razo Saragoza, José Luis, 1963, comp., Crónicas de la conquista del reino de Nueva Galicia en territorio de la Nueva España, Guadalajara, Jalisco, INAH/Universidad de Guadalajara/gobierno del estado de Jalisco.

Robinson, Bert, 1954, *The Basquet Weavers of Arizona*, Albuquerque, University of New México Press.

Robles Ortiz, Manuel y Francisco Manzo Taylor, 1972, "Clovis Fluted Points from Sonora, México", *Kiva,* Tucson, vol.35, núm.4, pp. 199-206.

Rouget, Gilbert, 1990 (1980), *La musique et la Transe*, París, Gallimard, pp. 39-138.

Rouget, Gilbert, 1995, "Ethnomusicologie d'un rituel. La représentation, ou de Velázquez à Francis Bacon", *L' Homme,* París, núm. 133 vol. 35, pp. 77-97.

Rousseau, Jean-Jacques, 1993, *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*, París, Flammarion.

Roy, Claude, 1992, *L'art à la source, vol I, Arts premiers arts sauvages,* París, Gallimard.

Rubin de la Borbolla, Daniel, 1944, "Orfebrería tarasca", en *Cuadernos Americanos,* 3 (4), México, pp. 127-138.

Ruiz de Alarcón, Hernando, 1953, "Tratado de supersticiones y costumbres gentílicas de los naturales de esta Nueva España, de las razas aborigenes de Mexico", en Francisco del Paso y Troncoso, edit., *Tratado de las idolatrías, supersticiones, hechicerías y otras costumbres,* México, Fuente Cultural de la librería Navarro, pp. 17-180.

Russell, Frank, 1908, *The Pima Indians*, Washington, Bureau of American Ethnology, Government Printing office.

Sánchez Ogás, Yolanda, 1987, "Rescate de la cultura cucapá" en memoria del *Cuarto Simposium de Historia Regional "Antonio Meléndrez*", Mexicali, Asociación Cultural de Liberales de Ensenada/Programa Cultural de las Fronteras/gobierno del estado de Baja California, pp. 95-97.

Sánchez Vázquez, Adolfo, 1992, *Invitación a la Estética*, México, Grijalbo.

Sanders, William T. y Barbara Price, 1968, *Mesoamerica. The evolution of civilization*, Nueva York, Random House.

Sartre, Jean Paul, 1936, *L' imaginaire*, París, Gallimard.

Sartre, Jean Paul, 1948, *L'imagination*, París, PUF.

Sartre, Jean Paul, 1965 (1938), *Esquisse d'une théorie des émotions*, París, Hermann.

Sauer, Carl y Donald Brandt, 1931, "Prehistoric settlements of Sonora with special reference to cerros de Trincheras", *Publications in Geography,* Berkeley, University of California Press. vol. 5, núm. 3, pp. 67-148.

Sauer, Carl y Donald Brandt, 1932, *Aztatlan: Prehistoric Mexican Frontier on the Pacific Coast*, Berkeley, University of California Press. Serie Iberoamericana vol. 1.

Sauer, Carl, 1932, *The Road to Cíbola*, Berkeley, University of California Press, serie Iberoamericana, vol. 3.

Sauer, Carl, 1935, *Population of Northwestern México*, *Bekeler, University of California Press,* serie Iberoamericana, vol. 10.

Sauer, Carl, 1998, *Aztlán*, México, Siglo XXI editores

Saussure, Ferdinand de, 1964, *Cours de linguistique générale*, París, Payot.

Scheff, Thomas. J., 1986, *La catarsis en la curación, el rito y el drama*, México, FCE.

Schultes, Richard Evans y Albert Hofmann, 1993, *Las plantas de los dioses*, México, FCE.

Séjourné, Laurette, 1984, *Pensamiento y religión en el México Antiguo*, México, SEP.

Severi, Carlo, 1989, "Un primitivisme sans emprunts: Boas, Newman et l'anthropologie de l'art", *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, París, núm. 28, pp. 55-60.

Shaafsma, Polly, 1980, *Indian Rock Art of the Southwest*, Albuquerque, University of New México Press.

Schaeffner, André, 1994 (1968), *Origine des instruments de musique,* París, EHESS.

Schaeffer, Pierre, 1982, "Du cadre au coeur du sujet", en J. et A. Cain *et al.*, *Psychanalyse et musique,* París, Les Belles Lettres, pp. 91-139.

Sillamy, Norbert, 1980, *Dictionnaire Encyclopédique de psychologie*, París, Bordas.

Silva Encinas, Manuel Carlos, 1991, "Fundamentos míticos de la metamorfosis en la tradición oral", en Donaciano Gutiérrez, y Josefina Gutiérrez Tripp, coords., *El Noroeste de México, sus Culturas Étnicas*, México, INAH, pp. 281-285.

Silva Topete, Rito [ponencia], 1994, "Sobre la problemática de reconocimiento territorial" *Primer Congreso Indígena Fronterizo México-Estados Unidos,* Tijuana, Dirección General de Culturas Populares.

Souriau, Étienne, 1947, *La correspondance des arts.* París, Flammarion.

Souriau, Étienne, 1990, *Vocabulaire d'esthétique,* París, PUF.

Soustelle, Jacques, 1955, *La vie quotidienne des Aztèques à la veille de la conquête espagnole*, París, Hachette.

Soustelle, Jacques, 1979, *L'univers des Aztèques,* París, Hermann.

Sperber, Dan, 1974, *Le symbolisme en général,* París, Hermann.

Sperber, Dan, 1981, "L´Interpretation en Anthropologie", *L'Homme*, París, vol. 21, núm. 1, pp. 69-92.

Sperber, Dan, 1982, *Le savoir des anthropologues,* París, Hermann.

Sperber, Dan, 1994 "L´étude anthropologique des représentations: problèmes et perspectives", en Denise Jodelet, dir., *Les représentations sociales*, París, PUF, pp. 115-130.

Spicer, Edward H., 1964, "Apuntes sobre el tipo de religión de los uto-aztecas centrales", en *actas y memorias del XXV Congreso Internacional de Americanistas,* México, pp. 27-38.

Spicer, Edward H., 1994 (1980), *Los yaquis. Historia de una cultura*, México, UNAM.

Spicer, Rosamond B., 1939, *The Easter Fiesta of the Yaqui Indians of Pascua*, Arizona, University of Chicago.

Stanley, Sadie, 1980, edit., The *New Grove, Dictionary of Music and Musicians,* Londres, MacMillan Publishers Limited.

Suárez Diez, Lourdes, 1994, "El material conquiológico del occidente en documentos escritos y pictográficos del siglo XVI, XVII Y XVIII" en Eduardo Williams y Robert Novella coords., *Arqueología del Occidente de México: nuevas aportaciones,* Zamora, El Colegio de Michoacán.

Todorov, Tzvetan, 1977, *Théories du symbole,* París, Editions du Seuil.

Ugarte, Juan de, Jaime Bravo y Clemente Guillen, 1970, *Testimonios Sudcalifornianos, nueva entrada y establecimiento en el Puerto de la Paz*, 1720, México, UNAM.

Uriarte, Ma. Teresa, 1981, *Pintura rupestre en Baja California*, México, INAH.

Varela, Leticia [mecanografiado], 1984, "Diagnóstico de la música indígena del estado de Sonora", Culturas Populares.1, Hermosillo Sonora.

Varela, Leticia, 1986a, "Danzas de matachines indígenas y mestizos", en memoria del *X Simposio de Historia de Sonora*, Hermosillo, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad de Sonora, pp. 270-282.

Varela, Leticia, 1986b, *La música en la vida de los yaquis*, Hermosillo, gobierno del estado de Sonora.

Varela, Leticia, 2001, "Tradición y religión en armonía", *La Onda*, año VIII, núm. 79, octubre, pp. 22-23.

Vázquez, Antolín, 1984, *Cantos del venado*, Sonora, Dirección General de Culturas Populares

Velarde Verdugo, Ma. Del Carmen, 1988, "Comparación de dos textos yaquis: *ótam káwi* y *yéebua'éeme* (El comedor de gente y los gemelos)", memoria del *IX Coloquio de análisis de la literatura regional,* Hermosillo, Unison

Velasco Rivera, Pedro de, 1983, *Danzar o morir. Religion y resistencia a la dominacion en la cultura tarahumara,* México, Centro de Reflexión Teológica.

Verdugo, de Juárez Isabel, 1987, "El noroeste: Sonora", en David Piñera Ramirez, coord., *Visión histórica de la frontera norte de México, tomo II, De los aborígenes al Septentrión novohispano,* México, UABC/UNAM/Editorial Kino, pp. 42-50.

Villalpando, María Elisa, 1987, "¿Significaba para ellos prestigio? El uso de la concha en Sonora", en memoria del *XI Simposio de Historia y Antropología de Sonora*, Hermosillo, Universidad de Sonora pp. 21-37.

Villalpando, María Elisa y Randall H. McGuire [levantamiento topográfico, documento mecanografiado], 1991, *Proyecto Arqueológico. Cerro de Trincheras. Informe final de la temporada de campo 1991*, Prospección Arqueológica.

Villalpando, María Elisa, 1992, "Tradiciones prehispánicas del desierto de Sonora", *Noroeste de México*, Hermosillo, núm. 11, INAH, pp. 51-60.

Villalpando, María Elisa y Randall H. McGuire, 1993, *An Archaeological Survey of the Altar Valley, Sonora México,* Tucson Arizona State Museum, Archaeological series 184.

Villalpando, María Elisa [entrevista], 1994, por Miguel Olmos Aguilera [trabajo de campo], *Sobre la cultura*, Hermosillo, Sonora.

Villalpando, María Elisa, 2001a, "Los pobladores de Sonora" en Beatriz Braniff, coord., *La Gran Chichimeca. El lugar de las rocas secas*, Conaculta/Jaca Books, pp. 211-236.

Villalpando, María Elisa, 2001b, "Las rutas de intercambio en Sonora" en Beatriz Braniff, coord., *La Gran Chichimeca. El lugar de las rocas secas*, Conaculta/Jaca Books, pp.251-254.

Wasley, William W., 1966, *Archaeological Research in Nortwestern México*, Tucson, Arizona State Museum Archivs, University of Arizona.

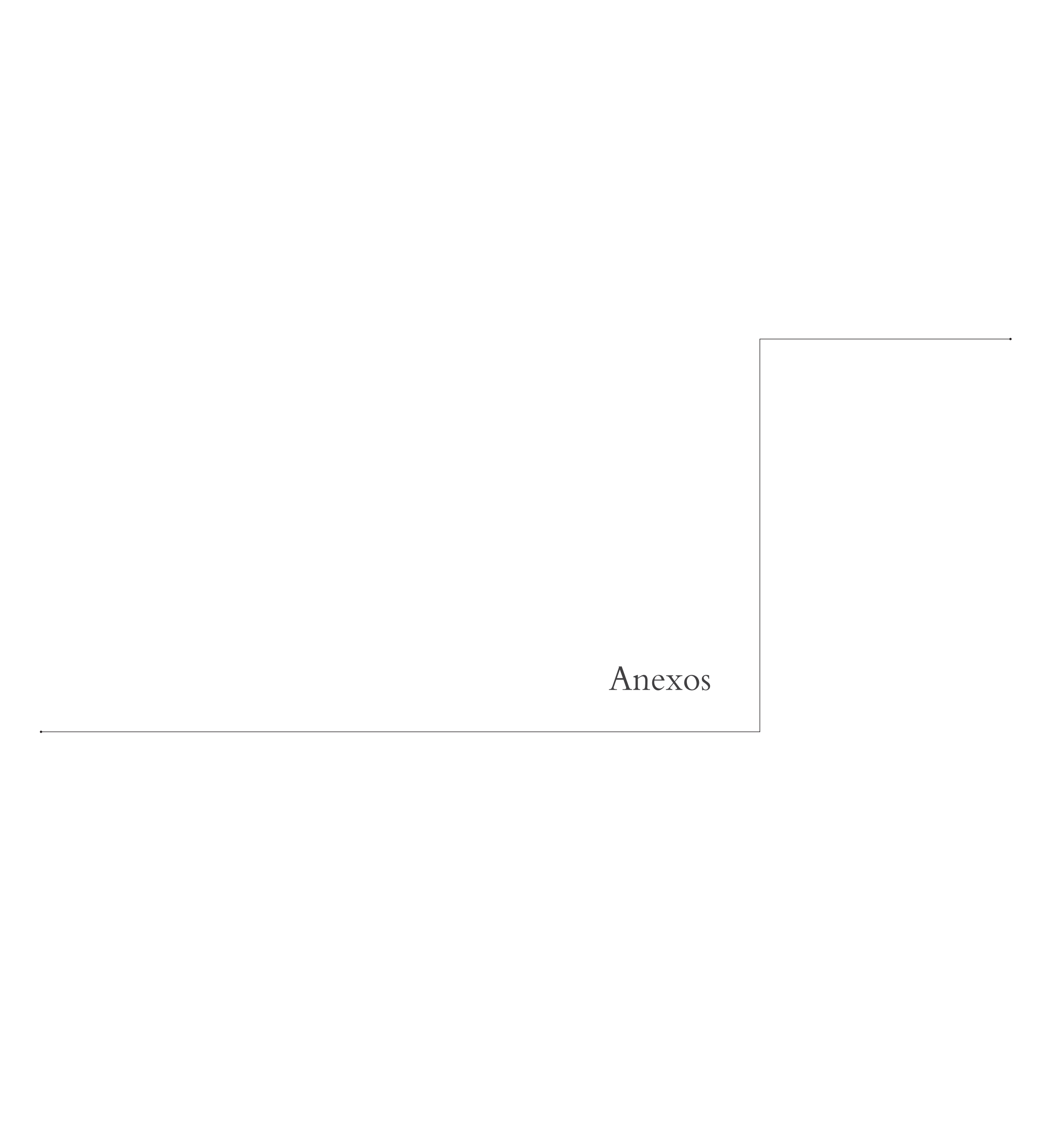
Wasson, Gordon *et al.*, 1986, *Persephone's Quest: Entheogens and the Origins of Religion,* Yale University Press.

Willson Tambo, Nicolás [entrevista], 2001, por Miguel Olmos Aguilera [trabajo de campo en comunidad Cucapá de Pozas Arvizu], *Mitología Cucapá*, Pozas de Arvizu, San Luis, Río Colorado.

Wunenburger, Jean Jacques, 1991, *L'imagination*, París, PUF.

Zac, S. y Iain, 1980, "Représentation et révélation dans la philosophie de F. H. Jacobi", en actes du *XVIIIé Congr*ès *des Sociétés de Philosophie de Langue Française*, Estrasburgo, Francia, CNRS, Université des Sciences Humaines de Strasbourg.

Zárate Loperena, David Andrés, 1987, "El hechizo del oeste", en memoria del *IV Simposium de Historia Regional "Antonio Meléndrez"*, Mexicali, Asociación Cultural de Liberales de Ensenada/Programa Cultural de las Fronteras/gobierno del estado de Baja California, pp. 112-116.



Anexos

Índice de mapas

•

Índice de cuadros

Índice de figuras

Índice de fotografías

Índice de fuentes para transcripciones musicales

Piezas seri

Piezas yaqui

Piezas mayo

Piezas musicales del disco compacto

Piezas cochimí

TRACK 1. *ORO TOMIA*. EL COYOTE NO QUIERE TRABAJAR DONDE NO HAY ORO

Grabación realizada por el Miguel Olmos, 1990, México DF, I Festival de Música y Danza Indígena, Instituto Nacional Indigenista. Pieza interpretada por Eleazar Poblano Castro, de La huerta, B. C.

TRACK 2. VENGO DE LEJOS BUSCANDO TIERRAS PARA SEMBRAR

Grabación realizada por el Miguel Olmos, 1990. México D. F., I Festival de Música y Danza Indígena, Instituto Nacional Indigenista. Pieza interpretada por Demetrio Pulido de San Antonio, Necua B. C.

Pieza k´miai

TRACK 3. U.U. MI JAT-PAMI, EL TECOLOTE Y EL COYOTE LLORAN

D.R. © Autor / Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas / Fonoteca Henrietta Yurchenco. Disco Compacto del Instituto Nacional Indigenista V Festival de Música y Danza Indígena, México, 1994. Pieza interpretada por Gloria Castañeda. Traducción de Gegorio Montes.

Piezas pimas

TRACK 4. CANTO DEL YUMARE

Fuente: Audiocasete, II Festival de las Culturas Indígenas del Desierto, 1992. Colección Casa del Viento D.R. © Autor: Conaculta, Instituto Sonorense de Cultura, Dirección General de Culturas Populares. Unidad regional, Hermosillo, Sonora. Interpretación de José Angel Contreras Sierra y José Dolores Contreras Arenas.

TRACK 5. MONTAÑA AL BORDO DEL MAR

Fuente: Disco American Indian Ceremonial and war Dances, 1994, Tempel, Marketed by Spalax Music, París, Francia.

Piezas pápago

Track 6. Pimera pieza del híkuri
Fuente: Audiocasete, II Festival de las Culturas Indígenas del Desierto, 1992. Colección Casa del Viento D.R. © Autor: Conaculta, Instituto Sonorense de Cultura, Dirección General de Culturas Populares. Unidad regional, Hermosillo, Sonora. Pieza interpretada por Lee Polanco.

Track 7. Pieza del arcoiris verde
Fuente: Disco American Indian Ceremonial and war Dances, 1994 Tempel, Marketed by Spalax Music, Paris, France.

Piezas seri

Track 8. Pieza con monocordio
D.R. © Autor / Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas / Fonoteca Henrietta Yurchenco. Fuente: Cuatro melodías para "Enneg" Disco compacto del Instituto Nacional Indigenista V Festival de Música y Danza Indígena, 1994, México D.F. Pieza interpretada por Francisco Barnet Astorga.

Track 9. Pieza de la pubertad
Grabación de Roberto Algarra, 1989, D.R. © Autor Radio de la Universidad de Sonora. Encuentro de música tradicional en Punta Chueca Sonora. Pieza Interpretada por Francisco Barnet.

Piezas yaqui

Track 10. Son para la danza de pascola
Grabación realizada por Miguel Olmos, 1995, Pótam Sonora, México, Semana Santa. Pieza Interpretada por Ismael Castillo Rendón.

Track 11. Canción de cuna
Fuente: Disco Festival Nacional de Música y Danza Autóctonas Vol. 1 editado por el Cenidim. Bellas Artes, 1982, México, DF.

Track12. Trenza. Pieza para la danza de matachines
Grabación realizada por Miguel Olmos, 1995, durante la Semana Santa, Pótam Sonora, México. Pieza interpreta por Isamel Castillo Rendón.

Track13. Batalla. Pieza para la danza de matachines
Grabación realizada por Miguel Olmos, 1995, durante la Semana Santa. Pótam Sonora, México. Pieza interpreta por Isamel Castillo Rendón.

Piezas mayo

Track 14. Huitacochi. Pieza de Flauta para la danza de pascola
Fuente: Disco Danzas de los Indígenas Mayos del norte de Sinaloa, s/f, D.R. © Autor: Gobierno del estado de Sinaloa, Instituto Sinaloense de Cultura.

TRACK 15. EL VENADO MUERTO. CANTO PARA LA DANZA DE VENADO

Fuente: Disco Danzas de los Indígenas Mayos del norte de Sinaloa, s/f, D.R. © Autor: Gobierno del estado de Sinaloa, Instituto Sinaloense de Cultura.

TRACK 16. MU'U. EL TECOLOTE. PIEZA PARA LA DANZA DE PASCOLA

D.R. © Autor / Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas / Fonoteca Henrietta Yurchenco. Fuente: Fonoteca de la XETAR estación de Radio del Instituto Nacional Indigenista. Guachochi, Chihuahua, 1987. Grabación realizada por Albino Mares en San Miguel Zapotitlán, Municipio de Ahome Sinaloa. Pieza Interpretada por Juan Sauceda.

TRACK 17. EL CABALLO ENSILLADO. PIEZA PARA LA DANZA DE MATACHINES

Grabación realizada por Miguel Olmos 1989, en San Miguel Zapotitlán, Ahome, Sinaloa, México. Pieza interpretada por Ernesto Leyva Violín y Porfirio Bacasewa Guitarra.

Piezas guarijío

TRACK 18. CANTO DEL TUTUGURI (VELACIÓN PARA JOSÉ ZAZUETA)

Fuente: Audiocasete, II Festival de las Culturas Indígenas del Desierto, 1992. Colección Casa del Viento. D.R. © Autor: Conaculta, Instituto Sonorense de Cultura, Dirección General de Culturas Populares, Unidad regional, Hermosillo, Sonora, durante la velación para José Zazueta. Grabación Leticia Varela, Mesa Colorada, mayo de 1990.

Piezas rarámuris

TRACK 19. CANTO DEL YUMARE

Fuente: Audiocasete grabado por Luis G. Verplancken, S.J., obtenido en 1996. No se tienen más datos de la grabación.

TRACK 20. MINUETE RIWISANA (VERGÜENZA), INTRODUCCIÓN A LA DANZA DE MATACHINES

D.R. © Autor / Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas / Fonoteca Henrietta Yurchenco. Fuente: Fonoteca de la XETAR estación de Radio del Instituto Nacional Indigenista, Guachochi Chihuahua, 1986, Grabación realizada por Albino Mares, ejido el Mochomo, pueblo de Kororaibo, Guazapares, Chihuahua. Pieza interpretada por Juan Moreno.

TRACK 21. BORREGO. PIEZA PARA LA DANZA DE MATACHINES

D.R. © Autor / Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas / Fonoteca Henrietta Yurchenco. Audiocasete. Pascolas y matachines de la Sierra Tarahumara Grabación del Instituto Nacional Indigenista y la Estación de Radio XETAR, 1994, México, D.F. Pieza interpretada por Félix Moreno. Guitarra (Violín), Gabriel Delgado. (Guitarra), Serokáhui, Urique Chihuahua

TRACK 22 PIEZA PARA LA FLAUTA

D.R. © Autor / Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas / Fonoteca Henrietta Yurchenco. Fuente: Fonoteca de la estación de Radio XETAR de Instituto Nacional Indigenista. 1985. Grabación realizada en Cusárare. Pieza interpretada por Sipriano Jaríz y Sipriano Tomás.

TRACK 23 PIEZA PARA LA DANZA DE PASCOL

D.R. © Autor / Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas / Fonoteca Henrietta Yurchenco. Fuente: Disco compacto. Sistema de Radiodifusoras Culturales Indigenistas. Testimonio musical del trabajo radiofónico Instituto Nacional Indigenista, México, 1995. Grabación realizada en el pueblo de de Saparéachi de la comunidad de Norogachi del municipio de Guachochi. Pieza interpretada por los músicos: José Ronda (Tambor o rampota), Clemente Gomárachi (violín), Lauro y Carmelo Carrillo Loya (danzantes) de Norogachi.

Nota: Para los ejemplos 3, 8, 16, 20, 21 D.R. © Autor / Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas / Fonoteca Henrietta Yurchenco.

Edición y masterización. Julio Delgado. Fonoteca Henrieta Yurchenco.
Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.

●



Se editó en 2010 y se terminó de imprimir en marzo de 2011 en Offset Rebosán, S. A. de C. V., Acueducto 115, Col. Huipulco, Del. Tlalpan, C. P. 14370, México, D. F. La composición tipográfica fue obra de Juan José R. Trejo, con el tipo Bembo. La edición fue realizada por Jonathan Girón Palau (www.bitbuk.com). El cuidado de la edición estuvo a cargo de la Coordinación de Publicaciones de El Colef. El tiraje fue de 1 000 ejemplares.